Deutsche National-Litteratur

Deutsche

National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Balke, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. R. Bechstein, Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner, Dr. F. Bobertag, Dr. R. Boxberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crüger, Prof. Dr. H. Düntzer, Prof. Dr. A. Frey, L. Fulda, Prof. Dr. L. Geiger, Dr. R. Hamel, Dr. E. Henrici, Dr. M. Koch, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. R. Frhr. v. Liliencron, Dr. G. Milchsack, Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Nerrlich, Dr. H. Oesterley, Prof. Dr. H. Palm, Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. Adolf Rosenberg, Dr. A. Sauer, Prof. Dr. K. J. Schröer, R. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter, Dr. C. Wendeler, Dr. Th. Zolling u. a.

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

66. Band

Erste Abteilung

Lessings Werke IX. 1

Berlin und Stuttgart,

Verlag von W. Spemann

Lessings Werke

Neunter Teil

Erste Abteilung

Laokoon

Herausgegeben

von

Prof. Dr. H. Blümner

[ca. 1886]

Berlin und Stuttgart,
Verlag von W. Spemann

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Einleitung.

I.

Lessings Laokoon erschien im Jahre 1766 in Berlin, wohin Lessing nach seinem mehrjährigen Aufenthalte in Breslau, wo er die Stelle eines Sekretärs bei Tauentzien bekleidet hatte, im Jahre 1765 wieder übergesiedelt war. Aber nur die endgültige Gestaltung des Werkes, die Form, welche es schließlich nach mannigfaltigen andern Entwürfen erhielt, ist in diesem, seinem Erscheinen vorausgehenden Jahre entstanden; ausgearbeitet hat es Lessing im großen und ganzen bereits in Breslau, inmitten der kriegerischen Wirren und der Bureauthätigkeit, inmitten eines, wie es den Freunden in der Ferne erschien, leichtsinnigen, mit allerhand Zerstreuungen hingebrachten Lebens; und noch beträchtlich weiter müssen wir zurückgehen, wenn wir die ersten Keime der Schrift aufsuchen wollen.*) Es ist für Lessing selbst sowohl als für den Laokoon ungemein bezeichnend, wo wir diese Keime zu suchen haben. Wer nach dem Titel der Schrift oder nach dem Ausgangspunkt, welchen dieselbe für den Gang der Untersuchung nimmt, glauben wollte, daß die Betrachtung von Kunstwerken es gewesen, welche Lessing darauf führte, über die Grenzen der

*) Ausführlich habe ich die Entstehungsgeschichte des Laokoon behandelt in meiner Ausgabe des Laokoon, 2. Aufl. (Berlin, Weidmann 1880), Einleitung S. 67—101.

bildenden Kunst und der Dichtkunst zu reflektieren, würde fehlgehen. Kannte Lessing selbst zu der Zeit, da er den Laokoon schrieb, nur eine verhältnismäßig kleine Zahl wirklich bedeutender Kunstwerke (selbst die Laokoongruppe kannte er nur aus Abbildungen, nicht im Abguß), so kann zu der Zeit, wo wir die ersten Spuren der Betrachtung der Künste unter jenem Gesichtspunkte bei ihm entdecken, von einer auch nur einigermaßen ausreichenden Kenntnis der Kunst im Zusammenhange der historischen Entwicklung und in ihren wichtigsten Repräsentanten und Schöpfungen schwerlich die Rede sein. Was ihn anzog, war hier wie bei den meisten andern seiner analytischen Untersuchungen das Problem als solches; das Bestreben, dem vagen Hin- und Herreden, wie es in den ästhetischen Schriften der Zeitgenossen über das Verhältnis von bildender Kunst und Poesie an der Tagesordnung war, durch Aufstellung fester, aus dem Wesen dieser Künste selbst entwickelter Gesetze und Grenzbestimmungen ein Ende zu machen. Für seinen scharfen Geist, welcher nichts Halbes, keine unklaren und verschwimmenden Begriffe vertrug, war es von jeher eine verlockende Aufgabe, verwandte Gebiete, deren Grenzen durch verworrene Spekulation verwischt worden waren, genau nach ihren Rechten und Ansprüchen gegen einander abzusondern; wie im Laokoon mit der bildenden Kunst und der Malerei, so hatte er es schon vorher gemeinschaftlich mit Mendelssohn in der Schrift „Pope, ein Metaphysiker!“ mit dem philosophischen System und dem dogmatischen Gedicht gethan, in der Schrift über die Fabel mit den Dichtungsformen der Fabel, des Epigramms und dem Emblem; und so hatte er auch bereits im Jahre 1754 es mit Freuden begrüßt, daß durch die Hogarthsche Bestimmung der Wellenlinie als der Schönheitslinie das viel gebrauchte und viel gemißbrauchte Wort schön nicht mehr bloß ein Ausdruck der Empfindung, sondern auch des Denkens sein werde.

Wir können es nicht mit Sicherheit bestimmen, wann zuerst in Lessing der Gedanke, das zu jener Zeit auf der Tagesordnung stehende Problem des Verhältnisses von Malerei und Poesie zu behandeln, aufgetaucht sein mag; ja es wäre das sicherlich auch ihm selbst unmöglich gewesen, da dieser Gedanke nicht auf einmal, sondern allmählich und in Verbindung mit anderweitigen Aufgaben sich entwickelt zu haben scheint. Die Beschäftigung jedoch mit Fragen, welche direkt in dies Gebiet gehören, finden wir bereits in dem Briefwechsel, welchen er in den Jahren 1756 und 1757 mit Mendelssohn über das Trauerspiel unterhielt. Allerdings ist es wesentlich der Unterschied zwischen Heldengedicht und Trauerspiel, welcher den Inhalt der Briefe bildet; aber die Diskussion hierüber führte auch darauf, das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Bildnerei zu berühren, und namentlich war es Mendelssohn, welcher, wenn auch ohne nähere eigene Kenntnis von der Sache, auf Grund von Winckelmanns Erstlingsschrift „Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ auf die Herabsetzung der Leidenschaften in der bildenden

Kunst hinwies und speziell die Laokoongruppe als Beleg hierfür anführte. Es ist die gleiche Stelle aus Winckelmann, welche später den Ausgangspunkt — freilich nur den äußerlichen — für die im Laokoon niedergelegten Untersuchungen abgeben sollte. Ungefähr um die gleiche Zeit, da dieser Briefwechsel geführt wird, ist Lessing mit dem Studium der Schrift von Dubos über Malerei, Poesie und Musik beschäftigt; und wenn es sich schon aus dem Laokoon selbst ergiebt, daß dies Buch vielfach für ihn Veranlassung war, darin aufgestellte Theorieen aufs neue zu erwägen oder zu bekämpfen, so sehen wir auch, daß es ihm bereits damals (1757) Veranlassung giebt, gegen Nicolai über das Verkehrte der alten Theorie, die Nachahmung zum Prinzip der Künste zu machen, sich auszusprechen und ausdrücklich es sich vorzubehalten, daß er auf die Nachahmung und auf die nachgeahmten Leidenschaften später wieder zurückkommen wolle. Es ist das jedenfalls auch später, als Lessing für einige Zeit seinen Wohnsitz in Berlin aufgeschlagen hatte (1759—1760), geschehen, wenigstens erfahren wir, daß damals zwischen ihm, Moses Mendelssohn und Nicolai die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste, „sowie viele andere zu diesem Gegenstande gehörige Materien" ein häufiges Gesprächsthema gebildet haben; und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die wesentlichsten Grundlagen von Lessings Theorie der schönen Künste bereits damals in ihm feste Gestalt gewonnen und, wir dürfen es wohl sagen, auch im Gespräche mit den Freunden, namentlich mit Mendelssohn, sich geklärt haben. Selbst die vielfach auf ganz andere Gebiete sich erstreckende litterarische Thätigkeit jenes ersten, nicht einmal langen Berliner Aufenthalts ist für den Laokoon nicht ohne Bedeutung gewesen; die Litteraturbriefe veranlaßten ihn, Werke zu besprechen, in denen das Verwerfliche der poetischen Malerei ihm recht deutlich vor Augen trat; seine Arbeiten über Sophokles führten ihn ganz in den Geist der hellenischen Dichtung und Denkweise ein, eine unerläßliche Vorbedingung für jene bewundernswürdig scharfe Erkenntnis des Homer und der Tragiker, die uns im Laokoon überall entgegentritt; und die Abhandlung über die Fabel gab ihm Veranlassung, den Begriff der Handlung in bestimmter Weise zu fixieren, was wiederum nicht ohne Bedeutung war für die Definition des Verhältnisses, welches die Handlung als Grundlage künstlerischer Darstellung zur Malerei und Poesie hat.

Die in den vorhergehenden Jahren durch eigenes Studium nicht minder als durch brieflichen und mündlichen Verkehr mit den Freunden erhaltenen Anregungen wurden nun von Lessing während seines Breslauer Aufenthaltes (1760—1765) verarbeitet und nach und nach zu jenem planmäßigen Bau erweitert, welchen wir heute im Laokoon bewundern. Wir sind hier durch das Vorhandensein verschiedener Entwürfe und Pläne imstande, ungefähr die Entstehungsgeschichte der Schrift, was ihre äußere Form anlangt, zu beurteilen, obgleich der Versuch, jene Entwürfe chronologisch zu ordnen, selbstverständlich nicht mit absoluter Sicherheit vor-

genommen werden kann, da Lessing im einzelnen seine Pläne vielfach umgeworfen und modifiziert hat. Immerhin kann über diese (von uns im Anhang mitgeteilten) Pläne mit einiger Wahrscheinlichkeit folgendes angenommen werden.*)

Die erste Form scheint das Fragment A 1 zu bieten. Allerdings ist dies noch kein Entwurf oder Plan zur ganzen Schrift, aber der Hauptgedanke des Laokoon, das Verhältnis zwischen Malerei und Poesie, die Folgerungen, die sich hieraus für die Poesie ergeben, und die Bedeutung, welche die homerische Poesie in dieser Beweisführung hat, all das liegt in diesem Entwurfe bereits kurz und bündig ausgesprochen vor uns, manches sogar wörtlich in der Form, in der wir es im Laokoon selbst wiederfinden. Es ist offenbar einer der ersten, wenn nicht der erste Versuch Lessings, die Hauptfragen, um welche die ganze Schrift sich dreht, in bündiger Form niederzuschreiben. — Einen ausführlichen Entwurf haben wir dagegen in A 2. Während in jenem der Gedankengang nur mit wenig Worten angedeutet ist, haben wir im ersten Abschnitt dieses Entwurfes den größten Teil des späteren Wortlauts der Vorrede bereits enthalten. Der weitere Weg aber, welcher in diesem Entwurfe eingeschlagen wird, ist durchaus von dem später gewählten abweichend. Im Laokoon hat Lessing bekanntlich die induktive Methode der Gedankenentwicklung gewählt, indem er von einzelnen Beispielen, von der Darstellung hochgesteigerter Empfindung ausgeht und daraus vorläufige Resultate abstrahiert, welche ihn erst in der Mitte des Buches zu seinem eigentlichen Hauptgedanken führen; in diesem Entwurfe aber finden wir — und das spricht dafür, daß er den andern Entwürfen, welche bereits die Anordnung des späteren Buches haben, vorausgeht, — die deduktive Methode angewandt. Schon im zweiten bis vierten Abschnitt wird der Unterschied von bildender Kunst und Poesie nach ihren allgemeinen Gesetzen erörtert, in den folgenden die Schilderung des Schönen und Häßlichen in beiden Künsten behandelt, und erst in den späteren Abschnitten folgen dann einzelne Beispiele aus Dichtern, namentlich Homer und Milton, Bekämpfung der Vorschläge des Grafen Caylus u. s. w., lauter Dinge, welche in der definitiven Fassung größtenteils als vorbereitende Kapitel vorausgeschickt sind. Einzelnes in den theoretischen Teilen dieses Entwurfes ist bereits genau in der Form gegeben, in welcher es Lessing später aufgenommen hat; im ganzen aber spielt im Gegensatz zur späteren Fassung die theoretische Deduktion die Hauptrolle gegenüber den Beispielen, was nicht gerade als ein Vorzug dieses Entwurfes bezeichnet werden kann; und was von besonderer Bedeutung ist: die Laokoongruppe selbst kommt in diesem Entwurfe noch gar nicht vor! — Wir werden schwerlich fehlgehen, wenn wir annehmen, daß derselbe zu Anfang der sechziger Jahre in Breslau entstanden und von da an die Freunde in Berlin geschickt

*) Näher begründet in meiner oben angeführten Ausgabe S. 76 ff. und zu vergl. mit dem Herausgeber der bei Hempel in Berlin erschienenen Ausgabe S. 182 ff.

worden ist. Beide, Mendelssohn wie Nicolai, haben ihn mit Bemerkungen versehen, unter denen namentlich die von Mendelssohn von bedeutendem Werte sind; eine Vergleichung ergiebt bald, daß dieselben nicht ohne Einfluß auf Lessing geblieben sind; denn manche der durch Mendelssohn gegebenen Anregungen und Winke sind von ihm aufgenommen worden und haben zu Erweiterungen oder Umgestaltungen einzelner Partieen des Textes geführt. Was hingegen Nicolai bemerkt hat, ist größtenteils qualitativ ebenso unbedeutend wie quantitativ.

Während diese beiden Entwürfe, vornehmlich der zweite, eine zusammenhängende Entwicklung der einzelnen Gesichtspunkte mit bereits ziemlich eingehender Darlegung bieten, daher vielfach sich wörtlich mit dem Text des Laokoon decken, geben uns die beiden andern, hier zunächst in Frage kommenden Entwürfe A 4 und 5 (A 3 ist eine Erweiterung des Themas nach dem Begriff der Handlung hin und gehört einer spätern Zeit an) nur kurze Inhaltsangaben der einzelnen Kapitel und sind als Versuche zu betrachten, den im einzelnen schon ausgearbeiteten und vielfach schon fertig niedergeschriebenen Stoff planmäßig anzuordnen. A 4 ist dazu noch deswegen wertvoll, weil hier nicht bloß der Entwurf für den ersten Teil, welcher bekanntlich allein erschienen ist, sondern auch für die Fortsetzung desselben bereits angedeutet ist, auf welche wir weiter unten noch zurückkommen werden. Immerhin ist die hier versuchte Anordnung von der später befolgten noch beträchtlich entfernt; und wenn wir auch im allgemeinen annehmen können, daß die drei Abschnitte, in welche der Entwurf A 4 zerlegt ist, ungefähr den drei Teilen, welche Lessing im Verlauf seiner Arbeit für den Laokoon in Aussicht genommen hatte, entsprechen, so ist doch keineswegs der erschienene erste Teil mit dem ersten Abschnitt dieses Entwurfes identisch, vielmehr sind noch mehrere Kapitel des zweiten Abschnittes in jenen ersten Teil hinüber genommen worden. — Die Gedanken, welche in den vorher besprochenen Entwürfen den Anfang bilden, sind in diesem bereits ausgeschieden: Lessing hatte sie also bereits für die Vorrede bestimmt, in der sie dann auch ihre Stelle gefunden haben. Der Anfang entspricht zunächst ganz dem in der definitiven Fassung beibehaltenen: es wird vom Laokoon und der bei Gelegenheit dieses Werkes gemachten Bemerkung Winckelmanns über den Philoktet ausgegangen; dann aber wird der Gang der Entwicklung ein vielfach abweichender, immerhin jedoch so, daß die Änderungen nur die Anordnung im einzelnen treffen, nicht aber den Inhalt im großen und ganzen. Vielmehr finden wir auch hier die Erörterungen über den Laokoon des Dichters und den der Künstler, über Spence und Caylus; während die eigentlichen fundamentalen Sätze, welche den sechzehnten Abschnitt des Laokoon bilden, erst im zweiten Abschnitt zur Behandlung kommen. Derselbe beginnt allerdings mit einigen Kapiteln, welche im Laokoon selbst den Schluß bilden (Winckelmann betreffend); dann aber haben wir im fünften bis siebenten Kapitel die eigentliche Quintessenz des Ganzen, die Sätze über

die Grundverschiedenheit des Wesens der beiden Künste, über Schönheit, Häßliches, Ekelhaftes u. s. w. Was dann folgt, ist zwar in einigen Einzelheiten auch noch in den ersten Teil des Laokoon übergegangen, dem größten Teile nach aber unausgeführt und für die Fortsetzung aufgehoben geblieben.

Der Herausgeber der bei Hempel erschienenen Ausgabe hat angenommen, daß Lessing vielleicht nach diesem Plane gearbeitet habe, jeweilen das Erledigte durchstreichend; es sind nämlich in diesem Entwurf der ganze erste Abschnitt und vom zweiten Abschnitt die Kapitel 1, 2, 5 und 6 durchgestrichen. Dennoch glaube ich nicht, daß Lessing wirklich diesen Plan bei der definitiven Ausarbeitung seines Buches zu Grunde gelegt hat; vielmehr scheint es, als habe er später noch einen neuen, aus verschiedenen früheren Entwürfen zusammengestellten Plan gemacht, welcher uns nicht mehr vorliegt. Einer dieser andern Entwürfe, bei dem allerdings sich die schwierige Frage erhebt, ob er vor oder nach dem eben besprochenen entstanden sei, ist uns dagegen in A 5 erhalten. Dieser Entwurf ist nur angefangen, nicht durchgeführt; er umfaßt nicht nur keineswegs jenen reichen Inhalt, den der vorige bietet, sondern er enthält auch nicht einmal das Fundament des Ganzen, den Inhalt des 16. Abschnittes. Allerdings steht das, was die beiden ersten Abschnitte dieses Entwurfes geben, dem Laokoon näher, als die entsprechenden Kapitel im Entwurf A 4; dafür aber sind wieder jene Gedanken, welche in letzterem ganz fehlen, und zwar weil sie für die Vorrede bestimmt worden waren, hinein verflochten: möglicherweise mit ein Indicium, daß dieser Entwurf früher ist als A 4. Hierfür spricht auch noch ein anderes Moment: die Art und Weise, wie Winckelmann und seine Kunstgeschichte hier erwähnt werden. Bekanntlich wird Winckelmanns Kunstgeschichte in den ersten 25 Abschnitten des Laokoon durchaus als noch nicht erschienen behandelt, obgleich sie bereits zwei Jahre vor Erscheinen des Laokoon herausgekommen war; im 18. Abschnitt bemerkt Lessing ausdrücklich, er hoffe, über die Perspektive bei den Alten in Winckelmanns demnächst erscheinender Kunstgeschichte ausreichende Belehrung zu finden, mit der Anmerkung, dies sei i. J. 1763 geschrieben; und den 26. Abschnitt beginnt er mit den Worten, Winckelmanns Geschichte der Kunst sei erschienen, und er wage keinen Schritt weiter, ehe er dies Buch gelesen habe. Es ist schon wiederholt auf die Unwahrscheinlichkeit aufmerksam gemacht worden, daß diese Darstellung Lessings dem wirklichen Thatbestand entsprochen habe. Es ist ganz und gar unthunlich anzunehmen, daß wirklich die ersten 25 Abschnitte so, wie sie uns jetzt vorliegen, vor dem Jahre 1764 abgefaßt sein sollen; vielmehr hat sich Lessing offenbar absichtlich den Anschein gegeben, als verhielte sich die Sache so, wie er sagt, um einerseits den Schein zu vermeiden, als habe er mit seinem Buche eine Polemik gegen Winckelmann beabsichtigt, (was ja auch thatsächlich nicht der Fall war), und um vielleicht auch andrerseits gerade damals, wo es sich für ihn um eine anfänglich Winckelmann zugedachte Stelle handelte (die des königl. Bibliothekars in Berlin),

durch die letzten, speziell Winckelmanns Kunstgeschichte behandelnden Abschnitte zu zeigen, daß er in manchen Punkten sich doch mit seinem großen Rivalen wohl zu messen imstande sei. Es ist nun von besonderem Interesse, daß, wie aus dem Entwurf A 5 hervorgeht, Lessing doch eine Zeitlang wenigstens die Absicht gehabt zu haben scheint, von dieser Fiktion, als sei ihm bei der Ausarbeitung der wichtigsten Abschnitte des Laokoon Winckelmanns Kunstgeschichte nicht zu Händen gewesen, Abstand zu nehmen und auch bei Erörterung der Hauptpunkte, auf welche es ihm vornehmlich ankam, auf Winckelmann Rücksicht zu nehmen. In den beiden ersten Abschnitten allerdings ist dies noch nicht der Fall; vielmehr wird im zweiten ausdrücklich bemerkt (am Rande), daß die Geschichte der Kunst noch nicht erschienen sei. Im dritten Abschnitt aber wird die Geschichte der Kunst als erschienen erwähnt und obgleich das hier dagegen Bemerkte sich zunächst nur auf das bezieht, was auch im Laokoon im 26. und 27. Abschnitt, also nach Erscheinen der Kunstgeschichte, enthalten ist, so ist doch von Bedeutung, daß die sodann folgenden Abschnitte 4—6 Dinge geben, welche im Laokoon in früheren Abschnitten, nämlich 22—25 und 13 und 14 enthalten sind, also nach Lessings Angabe schon vor Erscheinen der Kunstgeschichte niedergeschrieben sein sollen. Hier liegt also nicht nur deutlich zu Tage, daß jene Angabe im Laokoon eine absichtlich fingierte ist, sondern es geht daraus auch hervor, daß Lessing den Versuch gemacht hat, sich auf andere Weise, als es ihm später beliebte, mit dem neuen Winckelmannschen Werke abzufinden. Ich glaube daher, daß Lessing von diesem Entwurf A 5 die beiden ersten Abschnitte wirklich noch vor Erscheinen der Winckelmannschen Kunstgeschichte, also vor 1764, in Breslau niedergeschrieben hat; daß dieser Entwurf aber liegen blieb und später, nach Erscheinen der Kunstgeschichte von Lessing aufs neue hervorgeholt wurde, mit der bestimmten Absicht, eine Fortsetzung desselben unter Rücksichtnahme auf die Kunstgeschichte zu versuchen. Nur daß er damit nicht weit kam; warum ihm diese Art der Behandlung nicht gefiel, können wir nur vermuten; Thatsache bleibt, daß er den Entwurf nicht fortsetzte und überhaupt den Plan faßte, für seinen ersten Teil einfach Winckelmanns Kunstgeschichte als nicht vorhanden zu betrachten, resp. ihr nur die letzten, gar nicht mehr zur Sache selbst gehörigen Kapitel zu widmen, dafür dann aber in der Fortsetzung allerdings mit den Winckelmannschen Theorieen sich auseinander zu setzen, so wie es uns der Entwurf A 4 zeigt.

So lassen uns denn diese Entwürfe einen äußerst lehrreichen Blick in die geistige Werkstatt des Denkers thun. Wir sehen, wie er bald diesen, bald jenen Weg einschlägt, um seine Leser möglichst auf dem besten und bequemsten Pfade zum Ziele zu führen; wie er die Anlage des Ganzen allmählich erweitert und wie ihm der Stoff unter der Hand immer mehr anwächst, so daß ihm zunächst nur einen kleinen Teil desselben zu bewältigen möglich wird; aber wir sehen nicht minder, wie großartig und durchdacht bereits der erste Wurf ist, wie diejenigen Gedanken, welche zu

begründen und von allen Seiten zu beleuchten seine Hauptaufgabe war, chon von vornherein ganz scharf und bestimmt von ihm niedergeschrieben werden, so daß sie fast unverändert nur mit einigen unwesentlichen Modifikationen, der schließlichen Fassung des Werkes einverleibt werden können. So macht ein Maler zahlreiche Skizzen für eine figurenreiche Komposition, verändert wohl auch die Anordnung im einzelnen, läßt dort eine Figur weg, fügt hier einen neuen Zug hinzu: aber der Gedanke des Werkes in seiner Totalität steht bereits, ehe er den Pinsel zur Hand nimmt, vor seinem geistigen Auge und bleibt durch alle späteren Veränderungen unbeeinträchtigt.

II.

Bevor wir daran gehen, den Gedankengang des Laokoon zu zergliedern, haben wir einen Blick zu werfen sowohl auf die damaligen Verhältnisse in Kunst und Poesie, welche mit dazu beitrugen, daß die Behandlung des hier gewählten Themas durchaus zeitgemäß war, als auf die Geschichte der Frage nach den Grenzen von Poesie und bildenden Künsten überhaupt.*) Denn Lessing war weder der erste, der diesen Stoff behandelte, noch waren die von ihm entwickelten Gedanken etwa durchweg neue und unausgesprochene; es ist vielmehr eine ziemlich umfangreiche Litteratur namhaft zu machen, in welcher dies Problem mehr oder weniger eingehend und scharfsinnig schon vor Lessing behandelt worden ist, und von der Lessing seinerseits auch ausgiebigen Gebrauch gemacht hat.

Was zunächst die Schriftsteller des Altertums anlangt, so kann bei diesen allerdings von einer auch nur einigermaßen systematischen Behandlung der Frage nach den Grenzen der beiden Schwesterkünste streng genommen nicht die Rede sein. Die in der Einleitung des Laokoon citierte „blendende Antithese" des Simonides entzieht sich als aus dem Zusammenhang gerissen, durchaus unserer Beurteilung und Prüfung auf ihre eigentliche Bedeutung hin; sie hatte vielleicht an sich ebensowenig den weitgehenden Sinn, welchen man ihr untergelegt hat, als das so oft citierte Horazische „ut pictura poesis", womit auch keineswegs beide Künste einander absolut gleichgestellt werden sollen. Wenn wir die griechischen Philosophen, Plato und Aristoteles, oder die späteren Rhetoren, wie Dio Chrysostomus, Lucian, Philostrat u. a. durchsehen, so finden wir zwar, namentlich bei letzteren, eine nicht unbeträchtliche Zahl von Äußerungen, welche das Verhältnis von Malerei und Poesie berühren und auf gewisse wesentliche Unterschiede beider aufmerksam machen; namentlich das Prinzip von der notwendigen Einheit der Handlung in der Malerei, vom Festhalten eines einzigen Momentes u. dgl. m. ist bereits von den Alten gelegentlich ausgesprochen worden: aber eine methodische, die fundamentale Verschiedenheit beider Künste aus ihrem innersten Wesen herleitende Untersuchung der Grenzen derselben ist im Altertum allem Anschein nach

*) Hierüber ist eingehend gehandelt in der Einleitung meiner größeren Ausgabe S. 1—67.

niemals angestellt oder auch nur versucht worden. Es ist durchaus unwahrscheinlich, daß in den für uns verlorenen theoretischen Schriften der alten Künstler, welche Lessing in der Vorrede berührt, dergleichen gestanden habe; das Verhältnis zwischen Poesie und Malerei resp. bildender Kunst war auch im griechischen Altertum ein total anderes, als in der modernen Zeit, so daß eine systematische Erörterung desselben an sich schon überflüssig erscheinen mochte. Niemals nämlich haben die alten Künstler die Dichter einfach illustriert; sie haben ihnen wohl ihre Stoffe entlehnt, aber schon von den frühesten Zeiten der Kunst an, bereits in den primitivsten Malereien des alten schwarzfigurigen Vasenstiles, ist das mit Wahrung ihrer völligen Freiheit in Auswahl wie Konzeption der gewählten Scenen geschehen. Zahllos sind die Kunstwerke, welche im Anschluß an Homer und später an die Tragiker entstanden sind; sehr spärlich dagegen solche, welche wirklich genau an die vom Dichter beschriebene Situation und an seinen Wortlaut sich halten. Diese Unabhängigkeit von der Darstellung des Dichters, welche sich die alten Künstler durchweg ebenso bewahrt haben, wie umgekehrt die Dichter nur in sehr beschränktem Maße von den Kunstwerken beeinflußt erscheinen, mochte es, wie gesagt, mit sich bringen, daß eine Abgrenzung der Gebiete beider als eine durchaus überflüssige Aufgabe erscheinen konnte.

Aber die moderne Kunst verfährt anders. Von vornherein daran gewöhnt, sich bei ihren Darstellungen aus der heiligen Geschichte an den Wortlaut der Bibel oder der Heiligenlegenden zu halten, übertrug sie diesen engen Anschluß an die Quellen auch auf ihre profanen Stoffe; und wie sie in jener Seite ihrer Thätigkeit genötigt war, sehr häufig an sich ganz Undarstellbares doch darzustellen, so verlor sie auch in dieser durchaus das Unterscheidungsvermögen für die Stoffe, welche zur Darstellung geeignet waren oder nicht. Es ist daher sehr begreiflich, daß wir die ersten Spuren der in der folgenden Zeit immer mehr hervortretenden Vermengung der beiden Künste bereits in der Litteratur der Renaissance bemerken können. Alberti, der bekannte Florentiner Baumeister (1404—1472), empfiehlt ausdrücklich in seiner Schrift über die Malerei („Della pittura libri tre"), der Maler solle sich mit Dichtern, Rednern u. s. w. wohl bekannt machen, teils weil ihn diese mit ihren Erfindungen unterstützen könnten, teils weil sie ihm für eine schöne Komposition seiner Bilder förderlich sein könnten. Und der von Lessing mehrfach citierte Lodovico Dolce (1508—1568), in dessen „Dialogo della Pittura, intitulato l' Aretino" (Venedig 1557) der bekannte Pietro Aretino als Hauptunterredner über die größten Maler jener Zeit, Rafael, Michel Angelo und Tizian, handelt, empfiehlt nicht nur ebenso den Malern, sich ihre Erfindungen bei den Dichtern, und umgekehrt den Poeten, sich die ihrigen bei den Malern zu holen, sondern er bezeichnet auch direkt einen guten Dichter als einen guten Maler.

Alle Betrachtungen der Verhältnisse zwischen Dichtkunst und Malerei,

denen wir in der Folgezeit begegnen, gehen gleich Dolce von dem bereits im Altertum vornehmlich durch Aristoteles festgestellten Prinzipe aus, daß die Nachahmung das eigentliche Wesen der Künste sei; und indem sie den Unterschied dann rein äußerlich nur in der Verschiedenheit des Materials der Nachahmung erblicken, kommen sie der Mehrzahl nach auf übereilte Schlüsse. In drastischer Weise spricht Opitz in den bekannten Versen an seinen Freund, den Maler Strobel, diesen Standpunkt aus:

„es weiß fast auch ein Kind,
Daß dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind:
Wir schreiben auf Papier, ihr auf Papier und Leder,
Auf Holz, Metall und Grund; der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinsel alles nach," u. s. w.

Ganz den gleichen Standpunkt vertrat Opitzens Freund Buchner (1591—1661) in seinem „Wegweiser zur deutschen Tichtkunst" (Jena 1663). Und wenn diese rein äußerliche Scheidung der beiden Künste, der totale Mangel an Erkenntnis ihrer inneren Verschiedenheit, selbstverständlich nicht ohne Einfluß blieb auf die Schöpfungen der Dichter, wie der Maler, so machten sich selbst in der philologischen Forschung die nachteiligen Folgen dieser Theorie geltend, indem man das, was man für an sich zu Recht bestehend hielt, was man von gleichzeitigen Künstlern und Dichtern selbst gelehrt und geübt sah, auch als für das Altertum gültig betrachtete und auf Grund dessen die alten Dichtungen und Kunstwerke nach diesem Prinzipe behandelte. Zwei solcher Werke, in denen das am deutlichsten hervortritt, hat daher Lessing selbst im Laokoon besprochen: Joseph Addisons (1672—1718) „Gespräche über die Münzen" (1702), worin der Versuch gemacht ist, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem nützlichen Auslegungsmittel für die alten Dichter zu erheben, was ja ein an und für sich selbst durchaus richtiger und löblicher Gedanke ist, aber nur dann, wenn er mit der nötigen Erkenntnis des Verhältnisses, in welchem Poesie und Kunst bei den Alten zueinander gestanden haben, angewandt wird. Das war aber bei Addison vielfach nicht der Fall, und noch weniger in Joseph Spences (1698—1768) „Polymetis" (1747), worin ausdrücklich ausgesprochen wird, kein Ding könne in einer poetischen Beschreibung gut sein, welches, wenn man es in einer Statue oder in einem Gemälde vorstellte, von unschicklicher Wirkung sein würde. — In den gleichen Fehler, nur nach einer andern Richtung hin, verfiel ein drittes, von Lessing eingehend besprochenes Buch, des Grafen Caylus (1692—1765) „Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile" (1757). Caylus schadete seinem sonst so dankenswerten Vorschlage, daß die Künstler an Stelle des sonst für mythologische Stoffe von ihnen geplünderten Ovid lieber an Homer sich halten möchten, dadurch, daß er bei den von ihm vorgeschriebenen Gemälden sich zu streng an den Dichter hielt, dem Künstler zu enge Grenzen steckte und überhaupt, wie Lessing es treffend ausdrückt, die Brauchbarkeit für

den Maler zum Probierstein der Dichter machte und die Rangordnung der letzteren nach der Zahl der Gemälde, welche sie dem Künstler bieten, bestimmen wollte.

Die Litteratur der ästhetischen Schriften aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, welche sich mit der Theorie der Malerei und Poesie beschäftigen und dabei auf deren gegenseitiges Verhältnis mehr oder weniger einläßlich Rücksicht nehmen, ist ziemlich umfangreich; und obgleich sich darunter auch sehr viel wertlose Spreu findet, so läßt sich doch ebensowenig verkennen, daß in manchen dieser Untersuchungen ganz treffende Gedanken ausgesprochen sind, welche den von Lessing im Laokoon dargelegten bereits sehr nahe kommen. Eine hervorragende Stelle nehmen in dieser Hinsicht die Engländer ein. Der jüngere Graf Shaftesbury (1671—1713)*) entwickelt in seiner Schrift „Idee des historischen Gemäldes, oder der Tablatur von dem Urteil des Herkules“ (1713) scharfsinnig und geistreich, wie der Moment einer Handlung beschaffen sein müsse, welchen man für eine bildliche Darstellung zu wählen habe, indem er namentlich auf die Einheitlichkeit der Handlung und auf die Fruchtbarkeit des Momentes hinweist, welcher ebenso die Spur des vorangegangenen erkennen lasse, als auch den kommenden Moment andeuten solle. — Wenige Jahre später erschien Jonathan Richardsons (1665—1745) „Essay on the theory of painting“ (1718). Im ersten Teile dieses Buches, dessen weiterer Inhalt die Kunstkennerschaft, Kunstbeschreibungen u. s. w. betrifft, wird die Theorie der Malerei entwickelt. Lessing hat diese Schrift wohl gekannt; der Nachlaß zum Laokoon enthält Bemerkungen zu einer französischen Übersetzung der Schrift (Amsterdam 1728), vgl. in unserer Ausgabe unter C 13, Nr. 15—30, auch im Laokoon selbst ist sie mehrfach citiert: im allgemeinen aber konnte das, was er hier fand, ihm nicht gerade zu Bausteinen für sein System dienen. Denn obgleich Richardson hier und da ganz richtige Gedanken entwickelt, wie z. B. über die Wahl einer einheitlichen Handlung, über das Vermeiden von Nebenhandlungen u. dgl. m., so steht er im allgemeinen doch durchaus auf dem Standpunkt, daß Malerei und Dichtkunst im wesentlichen den gleichen Gesetzen unterworfen seien, und daß die Regeln, welche notwendig seien, um ein Gemälde gut anzuordnen, beinahe dieselben seien, welche man bei Abfassung eines Gedichtes beobachten müsse. Von irgendwelcher tieferen Erkenntnis des Unterschiedes beider Künste ist daher bei ihm nicht die Rede; ebensowenig bei seinem Landsmann Daniel Webb (1730—1788), dessen „Enquiry into the beauties of painting“ (1764), ein damals viel gelesenes und auch ins Deutsche übersetztes Buch, Lessing wohl kannte, obgleich er es im Laokoon nicht anführt, was ihm damals sogar von manchen zum Vorwurf gemacht wurde (Scheffner an Herder am 6. Aug. 1766, in „Herders Lebensbild“ von E. G. v. Herder I, 2, 163).

*) Seine Bedeutung für den Laokoon hat E. Grosse in Schades Wissenschaftl. Monatsblättern f. 1877 S. 105 besprochen.

Aber nichts war so unbegründet, als der Vorwurf, Lessing habe im Laokoon Webb benutzt, ohne ihn zu nennen. Die „feinsten Bemerkungen", welche er von ihm entlehnt haben sollte, beschränken sich auf einige wenige, keineswegs neue oder Webb eigentümliche, sondern damals allgemein anerkannte Sätze, wie daß die Handlung der historischen Malerei bloß einen Augenblick dauern dürfe, daß Grazie immer Bewegung erheische (welche Definition bereits auf Home zurückgeht) u. dgl. m.; im übrigen aber steht Webb durchaus auf dem Standpunkt der gedankenlosesten Vermengung des Malerischen und Poetischen, welche ebensowohl in den wunderlichsten Vorschlägen für Maler, als in der Empfehlung an die Dichter, sich möglichst oft und eng an die Kunstwerke anzuschließen, hervortritt. Poesie und Malerei seien unter allen Künsten einander am nächsten verwandt; nie erscheine jene lieblicher, als wenn sie sich mit der Malerei schmücke; nie reiße diese mehr hin, als wenn sie sich bestrebe, den kühnen Flug der Dichtkunst zu erreichen und sich ihre Bilder anzueignen. Von der Malerei lernten die Dichter die Gegenstände zu gruppieren und anzuordnen, ihre Bilder zu schattieren und ins Licht zu setzen, einen zierlichen Umriß zu machen und die Tinten der Schönheit anzulegen u. s. w. Schon diese ganze Terminologie, welche die Kunstausdrücke der Malerei auf die Dichtkunst anwendet und umgekehrt, zeigt, daß Webb absolut auf keinem höhern Standpunkt in dieser Frage steht, als die meisten seiner Vorgänger oder Zeitgenossen. Und doch war schon lange vor seiner Schrift ein Buch erschienen, welches ihm den Weg zu richtigerer Erkenntnis hätte weisen können; das ist John Harris' (1709—1750) „Discourse on Music, Painting and Poetry" (1744)*), ein zur Beurteilung dessen, was Lessing an brauchbarem Material für seine Theorie vorfand, sehr wichtiges Buch. Harris stellt sich in demselben die Aufgabe, Tonkunst, Malerei und Dichtkunst untereinander auf das ihnen Gemeinsame und auf ihre Verschiedenheiten hin zu prüfen. Obgleich er nun gleichfalls von der Aristotelischen Definition der Nachahmung ausgeht, so führt ihn diese doch auf einen andern Weg, als ihn sonst die Theoretiker jener Zeit wandeln: er bleibt nicht bei dem alten Plutarchischen ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι stehen, wonach der einzige Unterschied der Künste das Material, dessen sie sich bedienen, und die Art der Nachahmung sei; vielmehr untersucht er diese Art der Nachahmung näher auf ihr innerstes Wesen und macht zum Prinzip der Unterscheidung die verschiedenen Zeichen, deren sich die Künste bei ihrer Nachahmung bedienen. Die Malerei und Tonkunst ahmen durch natürliche Mittel, die Dichtkunst aber meist durch künstliche oder willkürliche nach. Auf Grund dessen wird denn entschieden, daß sich die Dichtkunst den andern Künsten gegenüber im Vorteil befindet, indem sie durch solche willkürliche, durch

*) Über Harris' Verhältnis zu Lessing handeln, außer Herder im ersten kritischen Wäldchen Abschn. 19, Dilthey in den Preußischen Jahrbüchern f. 1867, Bd. I S. 136, und Grosse in Schades Wissenschaftl. Monatsbl. f. 1876 S. 18 ff.

Vertrag angenommene Zeichen, d. h. durch Worte nachahmt; sie ist dadurch imstande, Handlungen von beliebiger Dauer zu ihrem Gegenstande zu wählen, während die Malerei auf Einheit der Handlung angewiesen ist. Hier liegt, wenn auch erst im Keime, das Fundament vor, auf welchem Lessing die Sätze seines sechzehnten Abschnittes aufbaut, vor allem die Unterscheidung zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen; auch die Zuweisung des Koexistenten an die Malerei, des Successiven an die Poesie, ist bereits ausgesprochen. Nur die weitere Folge, welche Lessing daraus zieht, daß die Poesie Handlungen, die Malerei aber Körper zu ihrem Gegenstande habe, ist nicht gezogen; und darum ist auch das Resultat, zu welchem Harris gelangt, daß die Malerei weit hinter ihrer Schwesterkunst zurückstehen müsse, ein verkehrtes; und von den Gesetzen, welche Lessing auf Grund jener Prämissen für beide Künste aufstellt, vor allem von dem Verbot für den Dichter, Körper zu beschreiben, und für den Maler, Bewegung darzustellen, ist bei Harris noch keine Rede.

Die französische Litteratur jener Zeit besitzt mehrere Lehrgedichte über die Malerei, welche in mancher Hinsicht interessant sind, aber für unsern Zweck wenig Brauchbares bieten. Zwei davon sind freilich streng genommen nicht zur französischen Litteratur zu rechnen, da sie in lateinischen Hexametern abgefaßt sind, das eine von du Fresnoy (1611—1665): „De arte graphica liber" (1684 publiziert von Mignard), das andere von de Marsy (1714—1763): „Pictura" (1736). Das dritte ist in französischen Alexandrinern verfaßt und rührt her von Henry Watelet (1718—1786): „L'art de peindre" (1760). Alle drei fanden ihrer Zeit viel Bewunderung und Anerkennung, auch im Auslande; namentlich du Fresnoy ist mehrfach übersetzt und kommentiert worden, am genauesten von de Piles, dessen Kommentar auch Lessing im Laokoon gelegentlich citiert. Wesentlich charakteristisch für diese Lehrgedichte ist die Übertragung der damals für das Drama zum Dogma erhobenen drei Einheiten der Handlung, des Orts und der Zeit auf die Malerei. So wenig an und für sich gegen diese Übertragung einzuwenden ist, so ungenügend ist die Art, wie dieselbe begründet wird, und so mangelhaft die Folgerungen, die daran geknüpft werden. — Lehrreicher sind die rein theoretischen Prosaschriften der französischen Ästhetiker, unter denen vornehmlich, als von Lessing benutzt und mehrfach citiert, Beachtung verdienen des Abbé Dubos (1670—1742): „Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique" (1719).*) Denn obgleich auch Dubos noch immer im „ut pictura poesis" drinsteckt, so finden wir doch bei ihm eine Menge feinere Beobachtungen, welche stellenweise bereits den Lessingschen Gedanken ziemlich nahe kommen. Es gilt das namentlich von dem, was Dubos über die Behandlung eines und desselben Sujets durch den

*) Über Dubos' Verhältnis zu Lessing vergleiche man Konr. Leysaht, Dubos et Lessing. Greifswald 1874, und E. Grosse in den Wissenschaftl. Monatsbl. f. 1876 S. 7 ff.

Dichter einerseits und durch den Maler andrerseits sagt; von der Verurteilung der rein allegorischen Darstellungen u. a. m. Auch bei Dubos finden wir bereits, also geraume Zeit vor Harris, die Unterscheidung der natürlichen Zeichen der Malerei von den willkürlichen der Poesie: er folgert aber daraus, ganz im Gegensatz zu Harris, daß die Macht der Malerei auf die Menschen größer sei, als die der Poesie, weil die durch das Auge zugehenden Eindrücke mächtiger seien, als die durch andere Sinne in die Seele gelangenden, und weil natürliche Zeichen allgemeiner verständlich und deshalb wirksamer seien, als künstliche, verabredete. Auch hier also, wie bei Harris, finden wir aus richtigen Voraussetzungen ein falsches Resultat gezogen: all das aus dem leidigen Bestreben, die dazumal viel gelehrte Köpfe beschäftigende müßige Frage, ob die Dichtkunst vor der Malerei den Vorzug verdiene oder nicht, zu lösen, anstatt tiefer gehend das Wesen beider Künste zu bestimmen und einer jeden ihre eigene, gleichberechtigte Stellung dadurch zu wahren. Trotzdem ist es sicher, daß Dubos für seine Zeitgenossen und Nachfolger von außerordentlich anregender und nachhaltiger Wirkung gewesen ist. Harris ist höchst wahrscheinlich nicht unbeeinflußt von ihm geblieben; die schweizerischen Kunstkritiker stehen vollständig auf seinen Schultern; und wie Lessing sich mehrfach an ihn angelehnt hat, so auch Winckelmann und Diderot. Letzterer aber ist von allen französischen Ästhetikern, ja wir können vielleicht ohne Übertreibung sagen, von allen Ästhetikern jener Zeit überhaupt, derjenige, welcher Lessing am nächsten gekommen ist. Während das viel bewunderte und kanonische Geltung erlangende Werk von Charles Batteux „Cours des belles lettres“ (1747) sich hinsichtlich der Grenzen der Poesie und Malerei auf dem alleroberflächlichsten Standpunkt hält, ja selbst weit hinter Dubos zurückbleibt und beide Künste als ganz übereinstimmende, über die man gleichsam mit denselben Worten und Gedanken sprechen könnte, behandelt, faßt Batteux' Gegner Diderot*) diese Frage in der That in solcher Vertiefung, daß er sich hierin als ein Lessing ebenbürtiger Geist zeigt. Diejenige Schrift, welche hier besonders in Betracht zu ziehen ist, ist seine „Lettre sur les sourds et muëts“ (1751). Der Gegenstand der Schrift führt Diderot von selbst auf die verschiedenen Zeichen der Nachahmung; und er spricht hier sogar den Wunsch aus, welcher bald darauf durch den Laokoon erfüllt werden sollte, daß ein unterrichteter und scharfsinniger Geist sich einmal damit beschäftigen möchte, diese Zeichen untereinander zu vergleichen. Er selbst thut dies freilich nicht prinzipiell, sondern nur an einigen Beispielen, welche aber sehr deutlich zeigen, daß sein Standpunkt darin durchaus der eines besonnenen und geistreichen Kunstkenners war. Nicht minder enthält sein „Essai sur la peinture“ (1765) eine ganze

*) Über Diderots Verhältnis zu Lessing vgl. man außer Rosenkranz, Diderots Leben und Werke, I, 99 ff. noch Scherer im Anzeig. f. deutsches Altertum u. deutsch. Litter. f. 1876, Bd. II, 1 S. 85 ff. und Erich Schmidt in der Gegenwart f. 1882, Bd. I, S. 133 u. 153, und ders., Lessing II, 41.

Reihe trefflicher und feiner Beobachtungen nach diesem Gesichtspunkt hin. Sehr scharfsinnig wird hier auseinandergesetzt, was und in welcher Weise der Künstler an einer ihm vom Dichter gegebenen Situation zu ändern habe; daß er sich der Grimasse, der höchsten Stufe der Leidenschaft enthalten müsse, um die Schönheit nicht zu vernichten; daß der Künstler sich an die Darstellung eines einzigen Momentes halten solle, denselben aber so gestalten könne, daß er die Spuren des vorangegangenen erkennen lasse; daß vorübergehende Affekte nicht darzustellen seien, u. dgl. m. In allen diesen Punkten, auch in der Verurteilung der Allegorie, steht Diderot ganz und gar auf Lessings Standpunkt; es fehlt bei ihm nur die systematische, aus dem Wesen der Künste selbst abgeleitete Begründung seiner Forderung, und manches macht den Eindruck, als wäre es mehr der Ausdruck seines feinen ästhetischen Gefühls, als die Folge der Erkenntnis unabänderlicher ästhetischer Gesetze.

Die bisher betrachteten Schriften der Engländer und Franzosen nehmen zur Grundlage ihrer Untersuchungen mehr oder weniger die Malerei; die hier zunächst vornehmlich in Betracht kommenden deutschen Werke dagegen gehen von der Dichtkunst aus, deren Theorie in Deutschland über hundert Jahre lang ein viel behandelter und viel umstrittener Gegenstand war, wobei Vergleiche und Parallelen mit der Malerei selbstverständlich nicht ausbleiben konnten. Eine wichtige Rolle nehmen hier die beiden Züricher J. J. Bodmer und J. J. Breitinger ein: letzterer mit seiner „Critischen Dichtkunst" (1740), ersterer in seinen „Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter" (1741). (Deutsche Nat.-Litt. Bd. 42.) Beide erklären die Schilderung körperlicher Gegenstände für einen ganz besondern Reiz der Poesie; und wenn sie unter ihren „poetischen Gemälden" auch die anschauliche und lebendige Beschreibung von Handlungen mit verstehen, wenn auch vereinzelte treffende Bemerkungen über bestimmte Unterschiede beider Künste nicht fehlen, so ist ihnen doch im wesentlichen die Einsicht der fundamentalen Gegensätze derselben nicht aufgegangen, und daher stehen sie in ästhetischer Hinsicht bedeutend hinter Dubos und Harris zurück. Das gleiche gilt aber im allgemeinen auch von Winckelmann, der in seinen ästhetischen Prinzipien in vieler Hinsicht als ein Schüler der Schweizer betrachtet werden muß.*) Winckelmann war seiner ganzen

*) Charakteristisch ist hierfür, was der aus dem Winckelmannschen Briefwechsel bekannte Züricher Leonh. Usteri am 20. Februar 1761 aus Rom an Bodmer schreibt: „Ich sehe jenen Apollo, jenen Laokoon und so viele ältere Stücke der Bildhauer als so viele Stücke an, die mit homerischen und euripidischen Beschreibungen um den Rang streiten. Sie dünken mich Kinder des gleichen poetischen Feuers zu sein, das diese belebte, und nur die Art sich auszudrücken macht die Verschiedenheit. Der Laokoon mit seinen beiden Söhnen ist ein Stück, das des Euripides würdig wäre. Der Schöpfer desselben mußte wissen, welches die edelste Art wäre, dieses Leiden zu ertragen, und durch welche Züge, durch welche Charakter sie sich äußerte. Jene hohe nachdrückliche Einfalt, die allen Verwirrungen ausweichet und die Werke, die man vorstellen soll, bestimmet, ist wie in einem Gedicht so in einer Bildsäule oder in einem Group ein Beweis des Geistes, dessen Feuer durch Kenntnis und Überlegung gemäßigt wird." Hier hört man ebenso den Schüler Bodmers, wie den Winckelmanns.

Natur nach freilich nicht darauf angelegt, die Künste in ihrem innersten Wesen mit dem scharfen Messer der analytischen Kritik zu zergliedern; seine enthusiastische Natur, in welcher das Gefühl oft den Sieg über den grübelnden Verstand davon trägt, eignete sich nicht zu einer solchen aprioristischen Betrachtungsweise der Kunst. Wenn wir uns nun noch erinnern, daß Winckelmann bekanntlich in der modernen Kunst von einer uns heutzutage unbegreiflich erscheinenden Befangenheit war, die ihn Maler wie Mengs, Oeser für höchste Meister der Kunst zu halten und neben Rafael und die größten Italiener zu stellen veranlaßte, so werden wir uns darüber nicht verwundern, ihn in seinen unsere Frage betreffenden Theorieen durchweg auf dem veralteten Standpunkte zu finden, wonach die Malerei ebenso weite Grenzen habe, als die Dichtkunst, und es dem Maler folglich möglich sei, ebenso dem Dichter zu folgen, wie die Musik es zu thun imstande ist. Nicht minder befangen ist der Standpunkt, welchen er der Allegorie gegenüber einnimmt; für diese hatte er bekanntlich eine seltsame Vorliebe, welche ihn dazu verleitet hat, Sinnbilder zu empfehlen, welche als die krasseste Vermengung des Poetischen und des Malerischen bezeichnet werden können. Wenn nun trotzdem es ein Satz Winckelmanns ist, von welchem Lessing im Laokoon ausgeht, die Theorie von der Herabsetzung des Affektes durch die Kunst, welche an und für sich ja auch Lessing zugiebt, so darf doch nicht verkannt werden, daß die Begründung dieses Satzes bei Winckelmann eine ganz andere ist, als bei Lessing: jener führte die Milderung des Affektes darauf zurück, daß der Künstler hierdurch die Seelengröße seiner Helden in ihrer hohen Idealität charakterisieren wollte; Lessing aber stellte die Wahrung der Schönheit und die Vermeidung des Transitorischen in der Kunst, also die prinzipiellen Grundgesetze der bildenden Künste im Gegensatz zur Dichtkunst, als Ursache dieses Herabsetzens der Affekte hin.

Das bedeutendste Ansehen unter den kunsttheoretischen Schriften der Deutschen genoß in jener Zeit, als der Laokoon verfaßt wurde, die Schrift von Chr. Ludw. v. Hagedorn (1713—1780): „Betrachtungen über die Malerei" (1762). Wenn auch Hagedorn im wesentlichen nicht über den Anschauungskreis der damaligen Ästhetiker hinauskommt und ebenso sich zum Verteidiger der allegorischen Gemälde aufwirft, wie er die Gesetze der Malerei gleichzeitig für die Dichter gelten lassen will, so finden sich doch bei ihm einige treffende, auch von Lessing aufgenommene Gedanken, wie z. B. die Verwerfung des Häßlichen und Ekelerregenden, gegenüber der Zulassung des Schrecklichen, die Betonung des Einheitlichen der zu wählenden Handlung u. dgl. m., Dinge freilich, welche Hagedorn nicht aus innern Gründen herleitete, sondern rein vom subjektiv-ästhetischen Gefühl aus rechtfertigt.

Am meisten unter allen, welche die Frage nach den Grenzen der Künste behandelt haben, nicht bloß unter den Deutschen, sondern unter allen Schriftstellern überhaupt, ist auf Lessing von Einfluß gewesen

Moses Mendelssohn. Wir haben schon oben Veranlassung gehabt, jenen Briefwechsel beider Männer zu berühren, worin Mendelssohn zum erstenmale auf die durch Winckelmann hervorgehobene Herabsetzung des Affektes zu sprechen kommt; es ist auch darauf aufmerksam gemacht worden, daß Mendelssohn einem der ersten Entwürfe des Laokoon sehr beachtenswerte Bemerkungen beigeschrieben hat, von denen auch Lessing in der That an mehr als einer Stelle Gebrauch gemacht hat. Ganz besonders aber ist es eine Schrift Mendelssohns, welche für Lessing von hoher Bedeutung gewesen ist: die „Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste" (1757). Es ist vor allem von hoher Bedeutung, daß Mendelssohn bei der Untersuchung, was die verschiedenen Gegenstände der einzelnen Künste untereinander gemein haben, um dadurch zu einem einzigen Endzweck übereinstimmen zu können, von der bis dahin immer noch beibehaltenen Lehre von der Nachahmung der Natur durch die Künste abgeht und das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften vielmehr in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit sucht. Mendelssohn erörtert zunächst das Verhältnis, welches die schönen Künste im allgemeinen zur Natur haben, und welches die Erfordernisse eines durch die Kunst geschaffenen Abbildes sind, wobei er zu dem Resultate kommt, daß der Künstler die Natur zu verlassen hat, um den ideellen Schönheiten näher zu kommen, als die Natur in diesem oder jenem Teile gekommen ist. Indem er nun aber darauf ausgeht, die schönen Künste untereinander einzuteilen und zu unterscheiden, basiert er seine Untersuchung durchaus auf die Beschaffenheit der Zeichen, deren die Künste sich bedienen, sofern dieselben nämlich entweder natürliche, wobei die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist, oder willkürliche sind, welche vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen sind. Dies wird dann angewendet auf die schönen Wissenschaften, d. h. Dichtkunst und Beredsamkeit, welche sich der willkürlichen Zeichen bedienen, und auf Tanzkunst, Bildhauerkunst, Malerei und Baukunst, welche sich der natürlichen bedienen. Für Malerei und Bildhauerkunst wird daraus die Notwendigkeit der Wahl eines fruchtbaren Augenblickes geschlossen. — Fast alle diese Gedanken, die wir ähnlich zum Teil schon bei Harris gefunden haben, die aber hier viel methodischer entwickelt sind, finden wir im Laokoon wieder. Aber gleich wie Harris, nachdem er so weit gekommen und gewissermaßen die Mittel zur Lösung des Problems in der Hand hielt, nicht weiter ging, sondern darauf eine ganz überflüssige Untersuchung der Wertschätzung der Künste basiert, so ist auch der Gebrauch, den Mendelssohn von dem gefundenen Ausgangspunkte macht, ein verfehlter: ohne nun nämlich aus der Verschiedenheit der von den Künsten gebrauchten Zeichen die einer jeden zukommenden Stilgesetze zu entwickeln, geht er auf das Ineinanderlaufen der verschiedenen Grenzen über und auf die Frage, inwiefern dem

Künstler der Gebrauch der willkürlichen Zeichen freistehe, eine zwar an sich auch sehr wichtige Frage, die aber erst beantwortet werden konnte, nachdem die Grenzen der Künste noch schärfer umschrieben worden waren, als es Mendelssohn gethan hatte. Die Resultate, zu denen er hier gelangt, sind denn auch in vieler Hinsicht sehr bedenklich.

Was wir nun aus dieser kurzen Übersicht entnehmen, ist also folgendes: einmal war das Problem, welches Lessing in seinem Laokoon (d. h. in dem ganzen, auf drei Teile angelegten Werke) zu lösen sich vorgenommen hatte, ein Gegenstand, welcher damals gerade auf der Tagesordnung stand, eine, man könnte fast sagen, brennende Frage der Ästhetik geworden; und zweitens: die Fundamente, von denen Lessing ausging, die Unterscheidung der Zeichen der Malerei und Dichtkunst als natürliche und willkürliche, als sichtbare und hörbare, und darnach die Zuweisung des Koexistenten, Körperlichen an die Malerei, des Successiven, der Handlung an die Poesie, waren bereits gefunden, wenn auch keineswegs allgemein verbreitet oder anerkannt. Von diesen vor ihm gefundenen Gesetzen machte Lessing ohne weiteres Gebrauch; es beruht daher nur auf Unkenntnis der Thatsachen, wenn man früher auch das Verdienst, dieselben aufgefunden zu haben, ihm zuwies. Es ist wahr, er hat es nirgends ausdrücklich ausgesprochen oder durch Citate darauf hingewiesen, daß er diese Fundamente seinen Vorgängern entlehne; aber da dieselben schon seit Dezennien waren ausgesprochen worden, da er glauben mußte, daß diejenigen, welche sich ernstlich für das Problem interessierten, auch mit der Geschichte desselben vertraut waren, so konnte er sich damit begnügen, durch die einfachen Worte: „Wenn es wahr ist, daß u. s. w." (Abschn. XVI.) anzudeuten, daß er hier nichts Unbekanntes vortrage und nur die darauf gebauten Schlüsse als sein geistiges Eigentum beanspruche.

III.

Wenn wir demnach erst wenig vor dem Erscheinen von Lessings Laokoon allmählich die Erkenntnis der fundamentalen Verschiedenheit der Aufgaben von Poesie und bildenden Künsten auftauchen sehen, während vorher und zum Teil auch noch gleichzeitig die Theoretiker durchweg Dichtern und Malern es predigen, daß ihre Künste in Aufgaben und Methode durchaus verschwistert und gleichberechtigt seien, so ist es sehr begreiflich, daß wir Maler und Dichter auf dem gleichen Wege sehen, welchen das Publikum und die Kunstrichter für wahr und richtig hielten, welcher aber notwendig zur Vermischung beider Gattungen führen mußte. Lessing hat in der Vorrede es ausgesprochen, wohin diese „Afterkritik" geführt hat: sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, in der bildenden Kunst die Allegoristerei erzeugt. Diesen beiden Richtungen, als demjenigen, was Lessing im Laokoon nach der praktischen Seite hin zu bekämpfen sich vorgesetzt hatte, haben wir daher hier eine Betrachtung zu widmen.

Was zunächst die Schilderungssucht in der Poesie, d. h. die Be-

schreibung körperlicher Gegenstände anlangt, so hat Lessing selbst im Laokoon ausführlich genug dargelegt, wie sich die alte Poesie dazu verhält. Er hat vor allem gezeigt, daß Homer davon durchaus frei ist, daß die späteren Dichter dagegen, sowohl die griechischen des alexandrinischen Zeitalters, als die Römer, schon mehr dazu hinneigen. Es ist bisher noch keine einläßlichere Untersuchung darüber angestellt worden, wie die Dichter des Altertums nach Homer sich zu der poetischen Beschreibung und dem von Lessing so vorzüglich dargelegten „Kunstgriff Homers" verhalten; eine solche würde jedenfalls aber zu dem Resultate führen, daß die Tendenz zu schildern mit der Abnahme der dichterischen Potenz allmählich zunimmt, daß jedoch bei wahrhaft bedeutenden Dichtern die Verwandlung des Koexistenten in ein Successives bei weitem gegenüber der trocknen Beschreibung vorwaltet, wie denn Lessing selbst gelegentlich darauf hinweist, daß z. B. Ovid meist successiver Gemälde sich bedient. — Auch in der erzählenden Poesie des Mittelalters können wir eine ähnliche Beobachtung machen, wie in der des Altertums. Das alte Volksepos läßt sich ebensowenig auf Beschreibung ein, wie Homer. Wie dieser einfach von Helena sagt, sie war schön, ohne irgend welche nähere Schilderung dieser Schönheit zu versuchen, so heißt es auch in den Nibelungen von Kriemhilt nur: „sie wart ein scoene wîp"; wenn sie aus ihrer Kemenate hervortritt, macht uns der Dichter ihre hinreißende Schönheit nicht durch Aufzählung ihrer Reize klar, sondern viel treffender und sinniger, indem er sie mit dem aus trüben Wolken hervortretenden Monde vergleicht. Wenn Siegfried mit seinen Mannen in Worms einreitet, so sagt der Dichter von ihrer Bewaffnung ganz kurz weiter nichts, als: „Ir schilde waren niuwe, lieht unde breit, und viel scoene ir helme"; höchstens daß der Zaum der Pferde goldfarben, ihr Brustriemen seiden genannt wird. Und wenn die Bewaffnung der Brünhilde erwähnt wird, so werden zwar einige kurze beschreibende Züge eingemischt, aber immer in direkter Verbindung mit der Königin, welche sie tragen soll, oder mit denen, welche ihre Macht im Kampfe verspüren sollen. Der Schild ist groß und breit, unter welchem die minnigliche Maid spielen wollte; er ist mit einem schönen, edelsteinbesetzten Bande geschmückt: der mußte gar kühn sein, welchem diese Frau hold werden sollte; der Schild war von Stahl und Golde, reich genug: vier ihrer Kämmerer zugleich können ihn kaum tragen u. s. w. — Ganz anders aber verhält sich die höfische Epik. Gerade jene Nebendinge, welche das alte Volksepos ganz kurz abmacht, spielen hier eine Hauptrolle; Tracht und Waffen, Geräte und Gebäude werden nunmehr mit der allergrößten, viele Verse füllenden Breite bis in alle Details geschildert. Und ganz der gleiche Fall ist in der Poesie der romanischen Völker: auch die französischen und italienischen Heldengedichte ergehen sich mit Vorliebe in Beschreibungen. Nicht minder gab die Neigung, welche die Poesie des Mittelalters für die Allegorie hatte, zu Schilderungen Anlaß; denn begreiflicherweise begnügte man sich nicht, diese Personi-

fikationen handeln zu lassen und sie durch ihre Handlungen als das, was sie vorstellen sollten, zu charakterisieren, sondern man versah sie reichlich mit Sinnbildern und beschrieb sie vom Kopf bis zu den Füßen.

Nach beiden Seiten hin, nach der allegorischen wie nach der beschreibenden Richtung, hat dann in der folgenden Zeit die englische Dichtung einen bedeutenden Einfluß ausgeübt, welcher namentlich in der deutschen Poesie sehr merklich zu Tage tritt. Im sechzehnten Jahrhundert hatte Edmund Spencer in seinem allegorischen Epos „Die Feenkönigin" (The fairy Queen), wo nach dem Vorbilde des Ariost und Tasso Allegorie und Romantik in reicher Phantasie sich verschmelzen und Veranlassung zu zahlreichen Schilderungen geben, ein bewundertes und viel nachgeahmtes Vorbild dieser Manier geschaffen. In seiner Weise dichtete Michael Drayton (1563—1621); und auch Milton ist in seinem „verlorenen Paradiese" von der Tendenz zu schildern nicht freizusprechen, obgleich seine wahrhaft großartigen Schilderungen größtenteils weit über eine kahle Beschreibung von Dingen hinausgehen. Lessing hat sehr richtig bemerkt, daß seine Stärke nicht in den vereinzelten Malereien körperlicher Gegenstände, sondern in seinen successiven Gemälden liegt. Daher kommt auch die im Laokoon berührte Geringschätzung Miltons von seiten des Grafen Caylus, welcher denjenigen Dichter für den besten hielt, der den Malern die meisten Stoffe bietet. Aber die Hauptvertreter der eigentlichen beschreibenden Richtung in der englischen Poesie sind Pope und Thomson; jener mit seinem „Windsor forest" und in seinem an Spencer sich anlehnenden „Temple of fame", dieser vor allen Dingen in seinen berühmten „Jahreszeiten", in denen die Schilderung der Natur in ihren mannigfaltigen Phasen des Jahreslaufes den alleinigen Inhalt ausmacht: allerdings in meisterhafter Weise, welcher selbst Lessing (in einer i. J. 1756 geschriebenen Kritik) seine Anerkennung nicht versagen konnte. — Thomsons Manier, obgleich von einsichtsvollen Kennern, wie Swift, als ein Irrweg erkannt und wegen Mangels an Handlung verworfen, fand dennoch nicht nur in England zahlreiche Nachahmer (z. B. Thomas Gray u. a., welche Lessing kurzweg „die Thomsonschen Dichter" nennt), sondern auch in Deutschland, wo „die Jahreszeiten" vom Hamburger Brockes (Deutsche Nat.-Litt. Bd. 39) übersetzt und von diesem und zahlreichen andern zum Muster beschreibender Naturschilderungen genommen wurden. Zwei unter diesen Nachahmern ragen über die Menge der übrigen bedeutend hervor: Haller mit seinen „Alpen", (Deutsche Nat.-Litt. Bd. 41, 2) wo das Beschreibende freilich nicht zur Hauptsache gemacht ist, sondern neben dem didaktischen Element des Gedichtes in den Hintergrund tritt; und Ewald von Kleists „Frühling" mit seinen reizvollen, anmutigen Schilderungen des Landlebens, denen freilich auch zur Belebung die Handlung fehlt, ein Mangel, welchen nach Lessings sicher authentischer Aussage der Dichter später selbst empfand und bei einer neuen Ausgabe zu ersetzen gedachte. Charakteristische Beispiele aber,

wohin diese Richtung bei Dichtern ohne Talent führen mußte, finden wir in einigen Rezensionen Lessings, in seinen „Briefen, die neueste Litteratur betreffend". Im sechsten Briefe wird der „Lenz" des Herrn von Palthen besprochen und von Lessing als eine Sammlung von alle dem bezeichnet, was der Verfasser bei Übersetzung des Thomsonschen Frühlings Schlechteres gedacht hat; als eine Sammlung von Zügen und Bildern, die Thomson und Kleist und selbst Zachariä verschmäht haben. „Er malt Mücken, und der Himmel gebe, daß uns nun bald jemand auch Mückenfüße male!" — Im 41. Briefe werden die (prosaischen) „Schilderungen aus dem Reiche der Natur und der Sittenlehre" von Dusch besprochen, welcher seine Naturschilderungen nach der Reihenfolge der Monate angeordnet hatte. Lessing bezeichnet sie als einen „beständigen Cento aus Pope, Thomson, Harvey, Young, Kleist, Haller und zwanzig andern". — Diese Richtung in der Poesie stand noch in voller Herrschaft, als der Laokoon geschrieben wurde; sie zu bekämpfen, sie aus innerlichen Gründen als haltlos und dem Wesen der Poesie selbst widersprechend zu erweisen, war die eine Aufgabe, welche Lessing sich im Laokoon stellte.

Die andere Spitze der Schrift kehrt sich, wenn auch in einer etwas weniger scharfen Weise, gegen den Gebrauch, oder besser gesagt gegen den unverständigen und übertriebenen Gebrauch der Allegorie in der Kunst, und wir haben daher, zu besserem Verständnis der Bedeutung, welche dieselbe in der damaligen Kunst hatte, auch die Anwendung der Allegorie in der Kunst in kurzen Zügen historisch zu beleuchten.*) — Auch hier finden wir die griechische Kunst durch Maßhalten ausgezeichnet. Die Mehrzahl der griechischen Gottheiten sind zwar ursprünglich Personifikationen, von Naturkräften, ethischen Begriffen u. s. w., — aber zur Zeit, da die Kunst sich ihrer zu bemächtigen beginnt, waren sie doch wirklich gedachte, konkrete Wesen, mit bestimmtem Äußern, auch ohne symbolische Attribute jedem vollständig klar und kenntlich. Und wenn auch im Lauf der Zeit in diese Götterwelt einzelne Figuren Aufnahme finden, welche mehr den ursprünglich allegorischen Charakter bewahrt haben und namentlich durch ihre Attribute denselben kenntlich zur Schau tragen, so sind doch auch diese für den Hellenen nicht bloße abstrakte, wesenlose Schemen, sondern zu wirklich und individuell gedachten göttlichen Wesen geworden, deren künstlerische Darstellung niemand als Allegorie in unserm Sinne wird gelten lassen können. Neben diesen giebt es dann allerdings, namentlich in der Poesie, auch Personifikationen abstrakter Begriffe, welche niemals zu wirklichen, anthropomorphisch gedachten und göttlich verehrten Wesen geworden sind; aber diese fanden in der Kunst nur eine beschränkte Aufnahme, und wo wir sie finden, unterscheiden sie sich in der Regel äußerlich in nichts von gewöhnlichen Sterblichen und sind nur durch die beigeschriebenen Namen als Personifikationen geistiger Affekte erkennbar.

*) Eingehend habe ich hierüber gehandelt in meinen Laokoon-Studien, Heft I: Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. Freiburg 1881.

Erst die sinkende Kunst des Hellenismus fängt an, sich auf kompliziertere Allegorieen einzulassen; zwar begegnen wir unter den Werken der bedeutenderen Künstler, seien es nun Bildhauer oder Maler, solchen Sujets nur vereinzelt; aber es sind doch bereits größere, rein allegorische Scenen darunter, kahle Abstraktionen der nüchternen Reflexion, welche wir aus einem durchaus andern Gesichtspunkt betrachten müssen, als jene ursprünglich auch allegorischen, aber durch Aufnahme in die Volksreligion lebendig gewordenen Gestalten der vorhergehenden Epochen, die doch größtenteils eben dadurch, daß sie im innigsten Zusammenhange mit der poetischen und religiösen Anschauung des Volkes stehen, für die Hellenen aufhörten Allegorieen zu sein.

Die Erbschaft der hellenistischen Kunst trat die römische Kunst an, die sich entsprechend der römischen Religion und Kultus gern Wesen zur Darstellung wählte, welche ihrem idealen Inhalte nach mehr an den Verstand, als an das Gemüt und die Phantasie appellierten. Sie wählte daher auch weniger die bei den Griechen vorwaltenden Personifikationen psychologischer Affekte, als vielmehr die objektiveren, allgemeine menschliche Zustände, Eigenschaften, Tugenden u. s. w.; und sie bringt sie für gewöhnlich auch nicht, wie jene, in bestimmte Verbindungen, wobei das allegorische Wesen zugleich handelnd oder wenigstens durch seine Anwesenheit bei einer gewissen Handlung sich in seinem Charakter kennzeichnet, sondern sie stellt sie isoliert dar, sowohl in Statuen, als namentlich auf Münzen und geschnittenen Steinen, Kunstwerken freilich, welche Lessing als zur Bildersprache gehörig von ästhetischen Fragen ausgeschlossen wissen will. Aber, soweit wir dies heutzutage noch zu beurteilen imstande sind, diese Gestalten scheinen sich doch in der römischen Kunst nie so fest eingebürgert zu haben, daß sie auf allgemeine Verständlichkeit rechnen konnten; dem Volke waren seine alten Götter von jeher vertrauter, als die mehr mit der höfischen, sozusagen offiziellen Kunst in Zusammenhang stehenden Allegorieen, welche daher in den meisten Fällen auch einer erklärenden Beischrift nicht entbehrt haben werden, wie wir solche auf Münztypen fast regelmäßig beigegeben finden.

Die christliche Kunst des Mittelalters nimmt eine große Zahl dieser römischen Allegorieen ohne weiteres auf; vornehmlich die Personifikationen von Tugenden oder Lastern und die der belebten Natur, indem sie letztere zunächst trotz ihres ausgesprochen heidnischen Charakters noch ganz ruhig in ihren streng christlichen Vorstellungen der Passions- oder Heiligengeschichte anwandte, jene noch um neue Gestalten speziell christlicher Tugenden oder Abstraktionen (Kirche, Glaube, Ketzerei u. dgl. m.) vermehrte. In dieser Weise machte die christliche Kunst von der Allegorie einen vorerst noch ziemlich bescheidenen, mehr beiläufigen Gebrauch; als aber im 13. und 14. Jahrhundert die Allegorie in ihrer allerschlimmsten, abstraktesten Art in der Poesie die beliebteste und bewundertste Form und Ausdrucksweise wurde, als ganze Bücher in Prosa und in Versen

von Anfang bis Ende nur aus allegorischen Vorgängen, welche von abstrakten Begriffen abgespielt wurden, bestanden, da ging dieser Mißbrauch auch in die Kunst über und erzeugte da eine allegorisierende Richtung, welche selbst bei den größten Meistern nur verfehlte Werke ins Leben rufen konnte. Wenn Dante die Vermählung des h. Franziskus mit der Armut schildert, so mochte das dem Dichter, welcher vermittelst der Sprache seine allegorischen Figuren deutlich als solche kennzeichnen konnte, noch nachgesehen werden; wenn aber Giotto diesen gleichen allegorischen Vorgang malte, so mußte er durch die seinen Allegorieen beigeschriebenen Namen das Unvermögen des Künstlers, den Gedanken des Dichters dem Beschauer ohne weiteres deutlich vor Augen zu führen, wider Willen selbst bezeugen. Und wie in der Kunst des Mittelalters, so behält die Allegorie ihren festen Platz in Skulptur und Malerei der Renaissance. Selbst die größten Künstler der modernen Kunst, Rafael, Michelangelo, Tizian, Dürer, Holbein — sie alle haben mehr oder weniger der Allegorie ihren Tribut entrichtet; nicht immer gerade in so komplizierten allegorischen Handlungen, wie Giotto und dessen Zeitgenossen, aber dafür in um so zahlreicheren allegorischen Einzelfiguren, woneben es dann immer auch noch üblich blieb, Sterbliche, welche man in bildlicher Darstellung irgendwie verherrlichen wollte, außer mit den Göttern des Altertums auch mit jenen allegorischen Fabelwesen in direkte Verbindung zu bringen. In der Skulptur findet daher die Allegorie besonders häufige Verwendung bei Grabmälern, namentlich die figurenreichen Grabmäler der Päpste von Bernini und seiner Schule leisten darin das Äußerste an Geschmacklosigkeit; ebenso sind Ehrendenkmäler berühmter Persönlichkeiten in der Regel mit derartigem Beiwerk versehen worden, und auch zum plastischen Schmuck monumentaler Bauten, Brunnen, Paläste u. s. w. holte man sich die Motive bei der Allegorie. In allen solchen Fällen hat die Allegorie, wenn auch nicht immer in der krassen Form des 17. und 18. Jahrhunderts, bis auf den heutigen Tag ihren Platz in der Skulptur bebehauptet. — Nicht minder hat die Malerei sie in den mannigfaltigsten Formen kultiviert; und da ganz besonders das 17. Jahrhundert hiervon in ausschweifender Weise Gebrauch machte, die großen Gemäldecyklen, durch welche Rubens die Maria von Medicis, Lebrun Ludwig XIV. verherrlichte, fast durchweg auf allegorischer Basis beruhten, und die Wandgemälde der Patrizierhäuser nicht minder als die Kupferstiche und Holzschnitte, welche man gelehrten oder poetischen Werken als Titelblätter vorsetzte, der gleichen Richtung huldigten, so ist es begreiflich, daß diese so allgemein verbreitete, in Poesie und Kunst gleich hochgestellte Verwendung der Allegorie die Beachtung der Theoretiker finden und je nach dem Standpunkt des Betreffenden Gegenstand verschiedenartiger Beurteilung werden mußte. Fast alle Werke über Malerei und Poesie, welche wir oben angeführt, widmen daher auch diesem Punkte eingehende Betrachtung; es war in der That zur Zeit des Erscheinens des Laokoon





Laokoon.

nicht minder eine brennende Frage, wie die über den Wert der Schilderung für die Poesie. Und wenn Lessing der letzteren Richtung wirklich den Todesstoß versetzt hat, indem er mit unerbittlicher Schärfe das Nichtige derselben so unübertrefflich nachwies, so kann man es nur bedauern, daß er die Allegorie in jenem ersten Teile seines Buches nur mehr gestreift, aber nirgends ausführlicher behandelt hat. Wäre er dazu gekommen, auch hier mit der ganzen Schärfe und Wucht seines Geistes die ihm zu Gebote stehenden siegreichen Waffen gegen jene Unnatur in der Kunst zu schwingen, wer weiß, ob nicht auch die Allegorie in der Kunst durch ihn das gleiche Los erfahren hätte, wie die beschreibende Richtung in der Poesie, während sie jetzt nach wie vor lustig ihre Blüten treibt. Freilich dürfen wir nicht vergessen, daß Lessing keineswegs die Allegorie mit Stumpf und Stiel ausgerottet wissen wollte, was ja auch durchaus nicht begründet wäre, sondern nur gegen die „Allegoristerei", die übermäßige und verkehrte Anwendung von Allegorieen sich erklärte, obschon er freilich zu einer bestimmten Darlegung seiner Ansicht über diesen Punkt leider nie gekommen ist.

IV.

Wir gehen nunmehr dazu über, den Gedankengang des Laokoon in Kürze zu entwickeln.

In der Vorrede wird die Veranlassung der Schrift dargelegt, sowie ihr Zweck, welcher darauf hinausläuft, dem falschen Geschmack der Dichter und Künstler, welcher zur Schilderungssucht und Allegoristerei geführt hat, sowie den ungegründeten Urteilen der Kritiker, welche willkürlich Übereinstimmung von Malerei und Poesie angenommen und daraus die thörichtsten Dinge geschlossen haben, entgegenzuarbeiten. Die Schrift selbst geht im I. Kap. aus von der bekannten, heut noch häufig citierten Äußerung Winckelmanns, daß das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Kunst „edle Einfalt und stille Größe" sowohl in der Stellung als im Ausdruck sei, wofür Winckelmann als Beispiel den leidenden Laokoon anführt, welcher sein Leiden ebenso groß trage, wie des Sophokles Philoktet. Lessing pflichtet der Bemerkung Winckelmanns hinsichtlich des Laokoon, daß der Schmerz sich bei demselben nicht mit jener Wut äußere, welche man bei der Heftigkeit desselben erwarten sollte, bei; aber den Grund, welchen Winckelmann dafür angiebt, daß nämlich dadurch die Seelengröße des Helden ausgedrückt werden solle, billigt er nicht. Um dagegen den seinigen darlegen zu können, geht er aus von der Vergleichung Winckelmanns zwischen Laokoon und Philoktet. Er findet, daß Philoktet bei Sophokles so schreit und jammert, daß von Herabsetzung des Affektes beim Dichter keine Rede sein kann. Es ist überhaupt griechische, bei Homer oft deutlich sich kennzeichnende Anschauung, daß Schreien und sonstige laute Schmerzensäußerungen keineswegs unmännlich sind. Während der altnordische Heldenmut Verbeißen des Schmerzes verlangte, gestattete

der Grieche durchaus Thränen, Klagen, Schreien als Ausdruck des Schmerzes; nur daß diese Äußerungen seiner Empfindung ihn nicht von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten durften. So ergiebt sich als Resultat des ersten Abschnittes: da nach griechischer Anschauung Schreien bei körperlichen Schmerzen sehr wohl mit einer großen Seele sich vereinigen läßt, so kann der Künstler beim Laokoon nicht von Darstellung dieses Schreiens Abstand genommen haben, um jene große Seele zum Ausdruck zu bringen; es muß das vielmehr einen andern Grund haben. Kap. II: Dieser Grund ist darin zu suchen, daß der höchste Ausdruck der Leidenschaft eine gewaltsame Bewegung des Körpers mit sich bringt, welche die Schönheit vermindert oder aufhebt; Schönheit ist aber Hauptzweck des Künstlers. Bloße Ähnlichkeit, Nachahmung der Natur war nicht der Zweck der griechischen Künstler; und wenn einige alte Künstler sich auf dergleichen verlegten, so zeigen unsere Nachrichten, daß man solche Schöpfungen gering achtete, wie denn auch bestimmte obrigkeitliche Vorschriften, z. B. Verbot der Karikatur und Beschränkung der Porträtbildnerei, in gleichem Sinne gegeben zu sein scheinen. Demnach mußte alles, was sich mit der Schönheit nicht vertrug, ausgeschlossen werden; und dazu gehörten gewisse Leidenschaften, welche sich im Gesicht durch häßliche Verzerrungen, im Körper durch gewaltsame Stellungen äußern. Die alten Künstler bildeten solche Affekte entweder gar nicht, oder sie setzten sie auf ein geringeres Maß herab. Darum haben sie nie eine Furie im Charakter einer solchen gebildet, haben Zorn auf Ernst, Jammer auf Betrübnis herabgesetzt, oder, wo sie dies nicht thun konnten, sich auf andere Weise zu helfen gesucht, wie z. B. Timanthes die Figur des Agamemnon beim Opfer der Iphigenie verhüllte. Aus diesem Grunde also milderte der Künstler des Laokoon das Schreien desselben auf Seufzen; denn ein schreiendes Gesicht mit seinem offenen Munde und seinen verzerrten Teilen ist unschön. Wahrscheinlich zeigten auch andere berühmte alte Kunstwerke, der leidende Herkules, der hinkende Philoktet des Pythagoras, die gleiche Herabsetzung des Affektes. Kap. III: Nun setzt freilich die moderne Zeit der Kunst weitere Grenzen und verstattet ihr selbst das Häßliche. Allein auch dann muß der Künstler im Ausdrucke Maß halten, und zwar weil ihm vermöge der Schranken seiner Kunst nur ein einziger Augenblick zur Darstellung vergönnt ist und dieser nicht im höchsten Punkt der Handlung genommen werden darf. Denn der gewählte Augenblick muß vor allen Dingen fruchtbar sein, der Einbildungskraft freies Spiel lassen: dazu eignet sich aber die höchste Staffel des Affektes am allerwenigsten. Ferner darf dieser Augenblick, weil er durch die Kunst eine unveränderliche Dauer erhält, nichts ausdrücken, was durchaus transitorisch ist, d. h. plötzlich ausbricht und plötzlich verschwindet. Denn das Transitorische wird in der Kunst unleidlich; Lachen wird zum Grinsen, Schreien erscheint weibisch oder kindisch. Belege aus der alten Kunst sind die Medea und der Ajax von Timomachus, welche beide nicht auf der höchsten Staffel

des Affektes vorgestellt waren: jene in einem früheren, dieser in einem späteren Moment. Kap. IV: Ganz anders aber steht der Dichter dem körperlichen Schmerze gegenüber. Er braucht nicht auf körperliche Schönheit zu sehen, da man bei ihm jene gewaltsamen Affekte nicht als häßlich empfindet, indem man sie nicht vor Augen hat; er hat ferner mehr als einen Augenblick zur Disposition, kann daher seine Personen auch in anderen Situationen zeigen, und so jedes falsche Urteil über ihren Charakter verhindern. Und das gilt keineswegs bloß vom erzählenden Dichter, sondern auch vom dramatischen, obgleich wir bei diesem jene von der Kunst verworfenen höchsten Affekte greifbar vor Augen haben. Daß in der That der dramatische Dichter Mittel und Wege hat, sich vieles zu erlauben, was dem bildenden Künstler versagt bleibt, zeigt Lessing an einer Zergliederung des Sophokleischen Philoktet. Sophokles verstärkt und erweitert die Idee des körperlichen Schmerzes durch die übernatürliche Art der Wunde, welche uns das Furchtbare des Schmerzes begreiflich macht; er verbindet sie dazu mit noch anderen Übeln, welche unser Mitleid im höchsten Grade erregen: Einsamkeit, Hunger und Elend; ganz im Gegensatz zu dem französischen Dichter Chateaubrun, welcher seinem Philoktet Gesellschaft giebt und dadurch sich des besten Hilfsmittels, auf den Hörer zu wirken, beraubt. Und wenn wir auch den Philoktet auf der Bühne jammern und winseln hören und sehen, so wird er doch dadurch vor unserer Verachtung gesichert, daß wir ihn trotzdem als den standhaftesten Mann erkennen, welcher lieber alle diese Schmerzen weiter ertragen, als von seiner Denkart weichen will. Dadurch hat Sophokles seinem Helden unsere Hochachtung gesichert; der Grieche verlangte ja nicht, wie der an die Fechterspiele gewöhnte Römer, Unterdrückung des Schmerzgefühles in seinen Schauspielen. Endlich hat Sophokles noch darin seine Weisheit gezeigt, daß er den Nebenpersonen noch anderweitige Interessen gegeben hat, damit sie bei jenen Äußerungen des Schmerzes nicht auf das bloße kalte Mitleid angewiesen sind; ähnlich wie er es auch in den Trachinierinnen gemacht hat. Kap. V: Wenn demnach der Dichter den Laokoon ebensogut schreien, wie bloß seufzen lassen konnte, während der Künstler ihn nicht schreien lassen durfte, so erhebt sich die Frage, wie man das Verhältnis des Virgilischen Laokoon, der schreit, zu dem der Gruppe, der bloß seufzt, zu beurteilen habe? — Die Gruppe wird vielfach als auf der Schilderung Virgils beruhend angesehen; obgleich daneben auch noch die Möglichkeit bestünde, daß beide auf eine ältere dichterische Quelle zurückgehen. Freilich ist dies aus bestimmten Gründen nicht gerade wahrscheinlich. Die ältere Auffassung der Sage scheint nämlich von der Virgilischen abweichend zu sein: Laokoon blieb dabei, wie auch bei dem späten Dichter Quintus Smyrnäus, am Leben. Hätten die Bildhauer nach dieser Auffassung gearbeitet, so würden sie die Gruppe anders haben darstellen müssen; da sie dieselbe aber ganz entsprechend der Virgilischen Schilderung darstellen, so ist anzunehmen, daß sie auch

in der That diese als Vorbild benutzt haben. Denn die umgekehrte Annahme, daß Virgil den Künstlern gefolgt sei, hat viel gegen sich. Virgil schildert die Gruppe im einzelnen anders, als die Künstler, vor allem weicht er in den Windungen der Schlangen von letzteren ab. Die Abweichungen der Künstler lassen sich erklären; die des Dichters nicht. Die Künstler verlegten die Windungen der Schlangen, weil die vom Dichter geschilderten künstlerisch unschön gewesen wären, den Leib der Figur verdeckt hätten; sie gaben ferner dem Laokoon nicht seinen Priesterornat, den er bei Virgil trägt, weil das Gewand die Schönheiten des menschlichen Körpers verdeckt haben würde; aus dem gleichen Grunde lassen sie die die Stirn verhüllende Binde, die er beim Dichter hat, fort. Alle ihre Abweichungen von Virgil sind also wohl motiviert. Kap. VI: Nimmt man nun aber den umgekehrten Fall an, daß der Dichter nach der Gruppe geschildert habe, so werden seine Abweichungen für uns unverständlich. Denn während nicht jeder Zug des Dichters für die Darstellung des Künstlers geeignet ist, muß umgekehrt alles, was in der bildlichen Darstellung wirksam ist, es ebensogut auch beim Dichter sein. Hätte Virgil die Gruppe vor Augen gehabt, so würde er die Verstrickung der drei Körper in einen Knoten, die glückliche Erfindung der Künstler, viel mehr betont haben; er würde ferner durch das Seufzen des Laokoon auf eine sehr wirksame Steigerung des Affektes, an Stelle des plötzlich ausbrechenden furchtbaren Geschreies geführt worden sein; er hätte auch keine Veranlassung gehabt, die Windungen der Schlangen zu verändern. Es ergiebt sich also das Resultat, daß die Veränderungen des Dichters als durchaus willkürlich und unmotiviert erschienen. Das, was beiden gemeinsam ist, ist überhaupt Eigentum der älteren Sage, bis auf den Umstand, daß der Vater mit untergeht. Da nun dieser Umstand dem Virgil eigen zu sein scheint, so ergiebt sich die Wahrscheinlichkeit dafür, daß Virgil das Vorbild der Künstler war. Kap. VII: Diese Betrachtung des Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Dichtung giebt Lessing Veranlassung, den „Polymetis“ von Spence eingehender zu besprechen, weil hier der Fehler begangen ist, eine beständige Wechselwirkung zwischen Kunst und Poesie selbst in den Details vorauszusetzen und aus zufälligen Übereinstimmungen den verkehrten Schluß absichtlicher Nachahmung zu ziehen. Es ist zwar zuzugeben, daß zahlreiche Dichterstellen uns durch Bezugnahme auf Kunstwerke verdeutlicht werden können; aber es ist thöricht, bei jedem Zuge eines Dichters, welcher sich zufällig in entsprechender Weise in der Kunst nachweisen läßt, den Schluß zu ziehen, daß der Dichter jenen Zug erst durch die Kunst gelernt habe. Kap. VIII: Der Fehler liegt bei Spence daran, daß er sich über die Grenzen der beiden Künste nicht klar ist und daher überall die engste Beziehung zwischen beiden voraussetzt. Er wundert sich z. B., daß Bacchus bei den Dichtern oft Hörner habe, in der Kunst nicht, während doch die Künstler die Hörner weglassen mußten, weil sie die Schönheit beeinträchtigt haben würden. Die Dichter schildern

eine von Zorn entstellte Venus, welche zu Spences Verwunderung in der Kunst nicht vorkommt: auch hier ist der Grund kein anderer, als daß die Künstler das Ideal der Venus nicht in Zorn darstellen konnten, weil sie damit ihr eigentümliches Wesen verändert hätten, während die Dichter dies sehr wohl thun dürfen, weil sie die Göttin auch in anderen Augenblicken, wo sie ganz ihrem individuellen Wesen entsprechend handelt und auftritt, zeigen können. Kap. IX: Überhaupt muß in Betracht gezogen werden, daß die Künstler nicht in allen Werken mit voller Freiheit gearbeitet haben, daß sie namentlich durch religiöse Zwecke oft zu Vorstellungen genötigt worden sind, welche dem Wesen der Kunst an sich widersprechen, und solche Werke dürfen daher nicht als Beweismittel für ästhetische Fragen herbeigezogen werden. Nur solche Werke, die ohne gottesdienstliche Zwecke, rein um der Schönheit selbst willen gearbeitet sind, verdienen den Namen Kunstwerke im strengsten Sinne des Wortes. Man muß sich dabei freilich auch hüten, in das Extrem zu verfallen, daß man den Einfluß der Kunst sich zu groß vorstelle. Auch nach dieser Richtung hin hat Spence mehrfach gefehlt. Kap. X: Auch die Bemerkung Spences über Darstellung von Personifikationen abstrakter Begriffe zeigt seinen Mangel an Verständnis des Wesens der beiden Künste. Er wundert sich, daß die Dichter solche Wesen, wie z. B. die Musen, so sparsam mit den Attributen ausstatten, welche sie in der Kunst haben; er bemerkt eben nicht, daß beim Dichter diese Wesen durch ihre Benennungen schon genügend charakterisiert sind, während dem Künstler dies Mittel fehlt, er ihnen daher Sinnbilder als Attribute beigeben muß, um sie kenntlich zu machen. Diese Sinnbilder hat bei ihm nur die Not erfunden; der Dichter, welcher ohne sie verständlich sein kann, bedarf ihrer also nicht; im Gegenteil, es ist ein Fehler, wenn er seine Figuren mit Sinnbildern ausstaffiert. Eine Ausnahme davon machen diejenigen Sinnbilder, welche nicht bloß allegorische sind, sondern poetische, d. h. welche die Sache selbst bedeuten, während jene nur etwas Ähnliches bezeichnen sollen. Kap. XI: In den gleichen Fehler ist der Graf Caylus verfallen, dessen Werk über die aus Homer zu ziehenden Gemälde deutlich zeigt, daß er sich besser auf die Malerei als auf die Poesie versteht. Zwar ist seine Tendenz, daß die Maler mehr homerische Stoffe benutzen sollen, als bisher geschehen, anerkennenswert; aber er begeht den Fehler, dem Maler vorzuschreiben, daß er dabei genau die Züge im einzelnen benutzen solle, welche der Dichter enthält. Nun beeinträchtigt es allerdings nicht das Verdienst des Künstlers, wenn er sich in seinem Stoff eng an den Dichter anlehnt, während bei letzterem eine Anlehnung an ein Kunstwerk unsere Bewunderung für seine Erfindungsgabe vermindert. Aber eben weil man beim Künstler auf das Verdienst der eigenen Erfindung keinen so großen Wert legt, legen die Künstler auch selbst keinen darauf und bleiben gern in dem von alters her ihnen gewohnten Kreise der Vorstellungen, zumal sie dabei den Vorteil haben, auf größeres Verständnis und Entgegenkommen beim

Publikum rechnen zu können. Der Rat, unbekannte Vorwürfe darzustellen, ist daher ein für die Künstler gefährlicher, welchen sie schwerlich nutzen werden. Kap. XII: Der Rat des Grafen Caylus ist aber vielfach auch deswegen verkehrt, weil gar manches, was der Dichter schildert, dem Maler infolge der Schranken seiner Kunst versagt ist. Namentlich der Unterschied der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, welche der Dichter schildert und untereinander handelnd auftreten läßt, ist für Künstler durchaus nicht darstellbar; nicht minder die übernatürliche Größe der homerischen Götter. Caylus empfiehlt zwar als Zeichen des Unsichtbarseins den bei Homer in solchen Fällen häufig vorkommenden Nebel, d. h. eine Wolke: aber bei Homer ist dieser Nebel nicht buchstäblich zu nehmen, sondern nur eine poetische Redeweise für das Unsichtbarmachen überhaupt. Beim Maler ist eine solche Wolke also kein natürliches, sondern ein willkürliches Zeichen; und noch dazu ein Zeichen, welches der bestimmten Deutlichkeit entbehrt, da es ebensowohl verwandt wird, um Sichtbares unsichtbar zu machen, als um Unsichtbares sichtbar zu machen. Kap. XIII: Überhaupt ist der Gedanke ganz verfehlt, einen Dichter nach der Zahl der Gemälde taxieren zu wollen, welche aus seinem Werke sich herausschälen lassen. Gerade die glänzendsten Schilderungen des Dichters bleiben für den Maler wertlos, während oft wenige Worte ihm das Motiv zu einem figurenreichen, farbenprächtigen Gemälde bieten. Aus den materiellen Gemälden also, zu welchem dichterische Werke Stoff geben, läßt sich durchaus kein Rückschluß auf das malerische Talent des Dichters selbst machen. Kap. XIV: Dies läßt sich, wie aus Homer, so auch aus Miltons „verlornem Paradiese" beweisen, welches immer noch das erste Epos nach Homer bleibt, obgleich es wenig Stoff zu materiellen Gemälden bietet, während die Leidensgeschichte Christi in der Erzählung der Evangelisten darum noch kein Gedicht wird, weil es voll von Stoffen zu Gemälden ist. Ein poetisches Gemälde des Dichters ist eben nicht zugleich auch ein materielles des Malers. Kap. XV: Ein treffliches Exempel hierfür ist die homerische Schilderung vom Schusse des Pandarus. Homer malt diese Scene ausführlich aus; trotzdem ist sie für den Künstler ungeeignet; und zwar aus dem Grunde, weil Homer eine fortschreitende Handlung malt, welche der Malerei versagt ist. Denn, Kap. XVI: Die Malerei, welche sich der Figuren und Farben im Raume als ihrer Mittel bedient, kann infolge dessen nur nebeneinander bestehende Gegenstände, also Körper darstellen; die Poesie aber, welche artikulierte Töne in der Zeit zu ihrem Mittel hat, schildert nur Gegenstände, welche in der Zeit aufeinander folgen, also Handlungen. Allerdings kann auch die Malerei Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper; ebenso wie die Poesie auch Körper schildern kann, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Da jene aber nur einen einzigen Augenblick der Handlung schildern kann, so muß sie den prägnantesten wählen; und da diese nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen kann, so muß sie

diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie es braucht: woraus die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände fließt. Den Beleg hierfür liefert uns Homer, welcher nur fortschreitende Handlungen malt und alle Körper in der Regel nur mit einem Zuge kennzeichnet. Will er uns einen Gegenstand körperlich näher bringen, so verwandelt er die Beschreibung in Handlung, läßt z. B. einen Wagen vor unseren Augen zusammensetzen, den König sich mit seinen Gewändern bekleiden, erzählt uns die Geschichte eines Scepters, die Herstellung eines Bogens. Durch solche Umsetzung der Schilderung in Handlung macht er uns die Gegenstände deutlicher, als wenn er uns ihre Kennzeichen einzeln vorzählen wollte. Kap. XVII: Nun sind die Zeichen der Rede allerdings willkürlich und als solche fähig, die Teile eines Körpers so aufeinander folgen zu lassen, wie sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Aber der Dichter erreicht damit nicht die Wirkung, welche der Gegenstand selbst in Wirklichkeit angeschaut auf uns hervorbringt; wir haben die einzelnen Teile, ohne imstande zu sein, sie zu einem Ganzen zu verbinden. Das wird an einem der besten Beispiele hierfür, der Beschreibung einiger Alpenpflanzen in Hallers „Alpen", deutlich dargelegt. Will ein Dichter aber nicht die Illusion hervorrufen, daß der Hörer durch seine Beschreibung den Eindruck des Gegenstandes wirklich empfange, will er als didaktischer Dichter durch seine Beschreibung uns nur belehren oder unterrichten, dann mag er ruhig beschreiben; in solchen Fällen kommt es eben auf das Einzelne, nicht auf das Ganze an. Sonst aber ist die Schilderung in der Poesie als frostige Spielerei zu verwerfen, wie das selbst Anhänger der beschreibenden Richtung, wie Pope und Kleist, in späteren Jahren gethan haben. Kap. XVIII: Es ist nun allerdings zuzugeben, daß kleine Überschreitungen der beiden Grenzgebiete unter Umständen erlaubt sind. Wenn auch die Zeitfolge das Gebiet des Dichters, der Raum das des Malers bleibt und es daher verkehrt ist, verschiedene Momente in ein Gemälde zu bringen; so kann in historischen Gemälden doch der eine Augenblick der Darstellung dadurch etwas erweitert werden, daß der Maler etwas von einem folgenden oder von einem voraufgehenden Moment mit darin aufnimmt, wie das z. B. Mengs bei der Draperie des Rafael beobachtet hat. Ebenso kann der Dichter etwas weiter gehn und statt einer körperlichen Eigenschaft wohl auch zwei oder mehrere anbringen, zumal wenn ihm seine Sprache, wie das mit der griechischen beim Homer der Fall ist, so erleichtert, da er sämtliche Epitheta dem Worte, auf welches sie sich beziehen, voraufschicken kann. — Auch der Haupteinwand, den man gegen das Verbot der Beschreibung beim Dichter machen könnte, der berühmte Achilles-Schild des Homer, ist nicht stichhaltig. Homer beschreibt den Schild nicht als etwas Fertiges, sondern er läßt ihn vor unsern Augen entstehen, setzt also die Schilderung in Handlung um: darin sich wesentlich unterscheidend von seinem Nachahmer

Virgil, der uns den fertigen Schild des Äneas ausführlich beschreibt. Kap. XIX: Bei Beurteilung dieses Schildes ist es aber notwendig, Homers Verfahren bei Beschreibung der einzelnen auf demselben angebrachten Gemälde richtig zu beurteilen. Nicht alles, was der Dichter erzählt, war wirklich auf dem Schilde vorgestellt, vielmehr verbreitet er sich mit dichterischer Freiheit auch über das dem dargestellten Momente Vorhergehende und Folgende. Auf diese Weise erhalten wir im ganzen zehn Gemälde, während Boivin, weil er jenes Verfahren nicht erkannt, eine bei weitem größere Zahl herausgerechnet hatte. Pope, welcher ihm darin beistimmt, begeht außerdem noch den Fehler, bei Homer die Regeln der modernen Malerei, selbst die Perspektive, beobachtet finden zu wollen; obgleich doch zweifellos zu Homers Zeit die Malerei noch in ihren Anfängen war und der Dichter um so weniger eine Ahnung von der Perspektive haben konnte, als selbst die spätere vollendete Malerei der Alten darin es noch nicht weit gebracht hatte, wofür die Beschreibungen der Wandgemälde Polygnots ebenso beweisend sind, als die Malereien aus Herculaneum. — Kap. XX: Es ist also dem Dichter untersagt, körperliche Gegenstände zu schildern; und das gilt besonders von schönen körperlichen Gegenständen. Homer unterläßt daher dergleichen auch gänzlich; und alle solche Versuche, welche spätere Dichter wie Constantin Manasse, oder selbst ein so hervorragendes Genie wie Ariost gemacht, müssen daher mißlingen. Alle die von ihnen angegebenen Einzelheiten sind nicht imstande, uns das Bild des schönen Körpers so lebhaft vorzuführen, wie ein Blick auf diesen selbst oder auf ein Gemälde davon. In dieser Hinsicht hat auch Virgil sich an Homer angeschlossen; und wenn Anakreon in jenen Liedern, in welchen er die Schönheit seiner Geliebten oder seines Knaben preist, auf Einzelheiten sich einläßt, so macht er diesen Fehler dadurch wieder gut, daß er fingiert, einen Maler vor sich zu haben, dem er die einzelnen Teile behufs Herstellung eines Gemäldes vorschreibt. Kap. XXI: Dafür hat aber der Dichter ein anderes Mittel, uns die Schönheit seiner Personen sehr deutlich zu machen: indem er sie nämlich durch ihre Wirkung erkennen läßt, wie z. B. Homer in der Begegnung der Helena mit den Greisen, Ovid in der Schilderung des Zusammenseins mit seiner Geliebten. Ein anderes Mittel ist die Verwandlung der Schönheit in Reiz, d. h. in Schönheit in Bewegung; diese ist zwar dem Maler nicht bequem, um so mehr aber dem Dichter, welcher all die einzelnen Schönheiten des Körpers uns in Bewegung vorzuführen imstande ist. Kap. XXII: Der Maler aber handelt weiser, wenn er uns die Schönheit ohne irgend welches andere Hilfsmittel allein und für sich zeigt. Daher fehlt Caylus, wenn er jene Begegnung der Helena mit den Greisen den Malern empfiehlt und dabei rät, die Greise in staunender Bewunderung der Schönheit zu zeigen; was um so thörichter ist, als Helena verschleiert erscheint. Die alten Künstler haben zwar vielfach bei ihren Schöpfungen sich an Homer angelehnt; aber sie haben nur die Motive im allgemeinen aus

ihm entnommen, nur ihre Phantasie durch die seine angefeuert, nicht seine einzelnen Scenen sklavisch nachgeahmt. Es ist bekannt, daß Phidias seinen Zeus, zumal die Bedeutung, welche die Augenbrauen für den Ausdruck des Gesichtes haben, aus Homer entlehnte. Und wenn man am vatikanischen Apollo beobachtet hat, daß die Beine von unverhältnismäßiger Länge gegenüber dem übrigen Körper sind, und daß dieser Fehler absichtlich begangen worden ist, um den ganzen Körper schlanker erscheinen zu lassen, so ist etwas dieser Beobachtung Ähnliches bereits bei Homer in der Schilderung des Menelaus und Odysseus zu finden. Kap. XXIII: Wenn nun der Dichter die Schönheit nicht malen soll, so fragt es sich weiter, ob ihm auch die Schilderung des Häßlichen untersagt ist. Wenn man wieder den Homer in Betracht zieht, so scheint das nicht der Fall zu sein, denn er hat den Thersites genau geschildert. Aber die Sache liegt hier anders. Man soll die Schönheit nicht schildern, weil sie in der Schilderung verliert; gerade deshalb aber wird die Häßlichkeit, weil auch sie in der Schilderung an Wirkung verliert, für den Dichter brauchbar. Und zwar nutzt sie der Dichter, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und des Schrecklichen dadurch zu erregen. Homer schildert den Thersites, um ihn lächerlich zu machen. Es genügt dazu freilich nicht die einfache Häßlichkeit an sich, sondern es ist auch die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter notwendig; und es gehört weiterhin auch dazu, daß seine körperliche und geistige Häßlichkeit unschädlich ist. Denn nur unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich, schädliche aber schrecklich. Beispiele hierfür aus der neuern Dichtung sind der Bastard im König Lear und Richard der Dritte. Kap. XXIV: Ob aber auch der Maler die Häßlichkeit der Form wiedergeben darf? Das Vergnügen an der Nachahmung allein kann hier nicht in Betracht kommen; denn nicht alle unangenehmen Empfindungen gefallen in der Nachahmung. So der Ekel nicht, so auch die Häßlichkeit der Form nicht, welche Abscheu erweckt. Auch Aristoteles, obgleich er der Ansicht ist, daß man Dinge, die man in der Natur mit Widerwillen betrachte, doch in getreuer Abbildung wegen der allgemeinen Wißbegierde der Menschen mit Vergnügen ansehe, scheint Häßlichkeit der Form nicht hierunter zu rechnen, wenn man nach seinen Beispielen urteilen darf. Der Maler darf demnach die Häßlichkeit der Form an sich nicht darstellen; aber auch nicht zur Erreichung des Lächerlichen oder Schrecklichen: denn unschädliche Häßlichkeit bleibt in der Nachahmung nicht lange lächerlich, sondern wird durch wiederholten Anblick abscheulich; und schädliche Häßlichkeit bleibt ebenso wenig schrecklich. Kap. XXV: Die Empfindung des Häßlichen in den Formen ist nahe verwandt mit der Empfindung des Ekels; und auch in der Nachahmung verhält sich das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche, kann daher an und für sich weder ein Gegenstand der Poesie noch der Malerei werden. Indessen kann doch die Poesie einige ekelhafte Züge gebrauchen, um das Lächerliche oder Schreckliche noch zu vermehren, wofür

zahlreiche Beispiele aus älterer und neuerer Litteratur vorliegen. Hingegen muß die Malerei die ekelhaften Gegenstände vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht, wenn es selbst keine Gegenstände gäbe, welche schon an und für sich für das Gesicht ekelhaft sind. Auch zur Vermehrung des Häßlichen oder Schrecklichen sollte die Malerei besser das Ekelhafte vermeiden, weil das Ekelhafte in einer sichtbaren Nachbildung von seiner Wirkung ungleich weniger verliert, als bei einer hörbaren.

Hiermit schließt die eigentliche ästhetische Untersuchung des ersten Teiles ab; die noch folgenden Kapitel beschäftigen sich nur mit Besprechung einiger Details aus der inzwischen erschienenen Geschichte der Kunst von Winckelmann (vgl. oben S. VI). Kap. XXVI. wird Winckelmanns Datierung des Laokoon (Zeit Alexanders d. Gr.) besprochen und die Stelle des Plinius, in welcher dies Werk erwähnt ist, eingehend auf ihre Bedeutung hin geprüft. Lessing zieht daraus das Resultat, daß Plinius die Meister des Laokoon in die Kaiserzeit versetzte; aus eigener Vermutung fügt er hinzu, daß vielleicht der Anstoß zu der Schöpfung von Asinius Pollio ausgegangen sei. Kap. XXVII. Zur weiteren Bestärkung dieser Datierung beruft sich Lessing auf eine von Winckelmann mitgeteilte Inschrift, in welcher der eine der Künstler des Laokoon genannt ist und zwar mit dem seine Thätigkeit bezeichnenden Zeitwort im Aorist. Unter Bezugnahme auf eine Stelle des Plinius, worin der Gebrauch der Tempora in Künstlerinschriften besprochen wird, sucht Lessing die Vermutung zu begründen, daß alle Künstler, welche den Aorist gebrauchten, lange nach den Zeiten Alexanders d. Gr., kurz vor oder unter den Kaisern geblüht hätten, was dann ein weiteres Argument für seine Datierung der Künstler des Laokoon ergeben würde. Kap. XXVIII. Die Statue des sog. borghesischen Fechters wird, unter Berufung auf die von Nepos gegebene Schilderung der Stellung, welche Chabrias seinen Soldaten vorgeschrieben, als eine Statue des Chabrias gedeutet. Kap. XXIX. Nachweisung einiger Stellen, in denen sich Winckelmann durch des Junius Werk über die Malerei hat zu falschen Angaben führen lassen, nebst Berichtigung einiger kleinerer Irrtümer oder Gedächtnisfehler in der Geschichte der Kunst.

Gleich diesen letzten Kapiteln hängen auch verschiedene größere philologisch-antiquarische Anmerkungen der Schrift mit dem eigentlichen Stoffe nur sehr lose zusammen. Lessing hatte in Breslau, wie wir aus einem Bericht des Rektors Klose wissen, verschiedene kritische und antiquarische Aufsätze in seinem Pulte liegen und gedachte, da er anfangs nicht glaubte, sie in ein Ganzes verweben zu können, sie unter dem gemeinschaftlichen Titel „Hermäa" (am Wege Gefundenes) herauszugeben. Als er dann den Laokoon schrieb, brachte er mehreres davon hier unter; er sagt selbst in der Vorrede, daß diese kleinen Abschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte nur dastünden, weil er ihnen niemals einen

bessern Platz zu geben hoffen könnte. Zu seinem Ärger hat sich dann die Kritik gewisser hämischer Gegner vornehmlich an diese, zum Teil allerdings angreifbaren Punkte gehalten, anstatt die eigentliche Hauptsache ins Auge zu fassen; und deshalb bemerkt er am Schluß des 38. seiner antiquarischen Briefe, daß in der künftigen Ausgabe des Laokoon der ganze Abschnitt, welcher den Chabrias betrifft, wegfallen solle, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf welche er ärgerlich sei, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstkritiker für das Hauptwerk des Buches gehalten habe.

V.

Die Betrachtung der Entwürfe zeigt, daß Lessing, wie wir das auch aus anderweitigen Notizen wissen, seinen Laokoon ursprünglich auf drei Teile angelegt hatte. Mehr als der erste ist aber nie erschienen; teils fehlte Lessing in den folgenden Jahren vielfach die ruhige Stimmung und Sammlung, welche zur Vollendung eines derartigen Werkes unerläßlich war, teils verdroß ihn das geringe Verständnis, welches er bei einem großen Teile des Publikums fand. So schwand die anfangs noch mehrere Jahre hindurch festgehaltene Absicht, die beiden folgenden Teile noch auszuarbeiten, allmählich immer mehr, und in den letzten Lebensjahren Lessings finden wir keine Spur mehr von dahin zielenden Entwürfen. So ist der Laokoon ein Torso geblieben; und es ist das um so bedauerlicher, als nach Lessings eigenen Äußerungen dieser erste Teil kaum ahnen lassen konnte, wohin er eigentlich hinaus wollte. Er hatte hier den Unterschied zwischen Malerei und Poesie wesentlich von dem Gesichtspunkte aus entwickelt, daß die Zeichen der einen in der Zeit, die der andern im Raume existieren; das ist aber nur der eine Unterschied ihrer Zeichen; was sich daraus ergiebt, daß die Zeichen der einen an sich willkürliche, die der andern natürliche sind, daß aber jede von beiden ihre Zeichen auch in erweiterter Anwendung gebrauchen kann, das sollte eben erst in den folgenden Teilen dargelegt werden. Im allgemeinen können wir den Inhalt dieser Fortsetzung uns rekonstruieren, am besten den des zweiten Teils, da hierfür Lessing einen kurzen Entwurf bereits mit Kapiteleinteilung hinterlassen hat (in unserer Ausgabe B 7), während für den dritten nur Andeutungen aus jener Zeit, da der erste Teil noch nicht ausgearbeitet war und der Plan des Ganzen bei Lessing noch nicht feste Gestalt gewonnen hatte, vorliegen.*)

Im zweiten Teile sollte zunächst dargelegt werden, inwiefern Winckelmann zu dem auch von Lessing angenommenen Prinzip, daß die Ruhe in den Bildwerken der Alten die Folge der von ihnen als Prinzip der bildenden Künste festgehaltenen Schönheit sei, auf einem andern Wege gekommen sei, als Lessing selbst: Winckelmann nämlich durch Abstraktion des Gesetzes der Schönheit aus den Kunstwerken selbst, Lessing aber a priori aus

*) Genauere Ausführung des Folgenden s. in der Einleitung zu meiner größeren Ausgabe S. 101—119.

dem Wesen der Kunst. Schönheit der Form gilt Lessing als die eigentliche Bestimmung der bildenden Kunst; von diesem Gesichtspunkte aus sei auch die historische Malerei, weil der Ausdruck bei dieser wichtiger sei, als die Schönheit der Form, nicht zur höheren Malerei zu rechnen. Allerdings gehört zur körperlichen Schönheit der Form auch Schönheit der Farbe und des Ausdrucks; und zwar unterscheidet man bei der Schönheit der Farbe zwischen Karnation und Kolorierung, bei der Schönheit des Ausdrucks zwischen transitorischem und permanentem Ausdruck; nur der letztere ist mit der Schönheit verträglich. Das Ideal der körperlichen Schönheit ist daher vornehmlich ein Ideal der Form, und zugleich der Karnation und des permanenten Ausdrucks, während bloße Kolorierung und transitorischer Ausdruck kein Ideal haben. Der Ausdruck aber muß der Schönheit der Form untergeordnet sein. Die Schönheit der Form hat ein Ideal nur im Menschen; und deshalb sind diejenigen Künste, welche Gegenstände nachahmen, die dies Ideal weniger oder gar nicht besitzen, also Tiermalerei, Blumen- oder Landschaftsmalerei, niedriger stehende Gattungen.

Fälschlicherweise hat man das Ideal in der Weise in die Poesie übertragen, daß man ein Ideal der moralischen Vollkommenheit in dieselbe aufnahm. Das ist aber falsch, weil die vollkommenen moralischen Charaktere in Ruhe bleiben müssen und daher notwendig von den schlimmeren Charakteren in Schatten gestellt werden. Das Ideal des Dichters muß vielmehr ein Ideal der Handlung sein, wie das des Malers ein Ideal des Körpers.

Auch vollkommen schöne körperliche Wesen darf man beim Dichter nicht überall erwarten; das läßt sich aus Milton erweisen, welcher auch Häßlichkeit geschildert hat, ohne zur Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen. Miltons Art zu schildern, die des nähern dargelegt werden sollte, zeigt, daß bei ihm das meiste nicht malbar ist, während bei Homer fast alles zu malen ist. Dies liegt aber nicht am größeren Genie des Homer, sondern an der Wahl der Materie. Mit Milton und Homer beschäftigen sich dann auch die nächsten Abschnitte dieses Teiles; teils mit Darlegung successiver Gemälde bei Milton, mit der feinen Beobachtung, daß man aus Miltons Art zu schildern seine Blindheit herausmerke, ebenso wie man aus Homers Schilderungen herausfühle, daß der Dichter nicht blind gewesen sein könne; teils mit Behandlung verschiedener im ersten Teile übergangener successiver Gemälde Homers, sowie der entsprechenden Manier Ovids.

Dann kehrt Lessing wieder zum eigentlichen Thema zurück und bespricht den Unterschied von einfachen und kollektiven Handlungen; er weist erstere, welche nur in einem und demselben Körper zur Erscheinung kommen, der Poesie zu, letztere, bei denen die Bewegung in mehrere Körper verteilt ist, der Malerei. Hier haben wir den wichtigsten Teil nicht nur der Fortsetzung, sondern vielleicht des ganzen Laokoon überhaupt:

das gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie; Regeln über die Art, wie auch der Dichter die kollektiven Handlungen zu verwenden hat, und daß er daher vornehmlich auf Schönheit der einzelnen Teile sehen solle, während der Maler mehr die Schönheit des Ganzen, als die der einzelnen Teile im Auge zu behalten hat. — Weiterhin wird dann noch besprochen, wie der Dichter sichtbare Eigenschaften eines Körpers durch Auflösung in Bewegung zu schildern imstande ist; daß hingegen beim Maler die Bewegung nicht darstellbar und nur Produkt unserer Einbildungskraft ist, weshalb die Malerei auch die Schnelligkeit nicht wiedergeben kann, während dem Dichter hierfür sehr verschiedene Wege zu Gebote stehen.

Der dritte Teil nimmt die Unterscheidung der Zeichen von Malerei und Poesie als natürliche und willkürliche zum Ausgangspunkt, insofern nämlich, als zwar die Zeichen der Malerei ursprünglich natürliche, die der Poesie ursprünglich willkürliche sind, in weiterer Anwendung aber die einen wie die andern ebensowohl natürlich als willkürlich sein können. Dadurch ergeben sich für Poesie und Malerei verschiedene höhere und niedere Gattungen. Die höheren Gattungen beider Künste sind die, welche sich nur der einer jeden ursprünglich zukommenden Zeichen bedienen; doch ist dabei der Unterschied zu beachten, daß je mehr die Malerei ihre natürlichen Zeichen mit willkürlichen vermischt, sie sich um so mehr von ihrer Vollkommenheit entfernt, während die Poesie um so vollkommener wird, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen nahe bringt. Dies erläutern verschiedene Beispiele, namentlich über den Gebrauch der willkürlichen Zeichen bei der Malerei, wie die Wolke für das Unsichtbarsein; auch die Kabinettmalerei bedient sich streng genommen willkürlicher Zeichen, da die Zeichen der Malerei durch Veränderung der Dimensionen aufhören natürliche zu sein. Darum muß auch der Landschaftsmaler wenigstens zur Vergleichung und Schätzung der Dimensionen geeignete Gegenstände als Staffage anbringen. Ebenso gehören den untergeordneten Gattungen der Malerei diejenigen an, welche entweder aufeinander folgende Dinge zugleich nebeneinander vorstellen, oder welche, wie die Allegoristen, natürliche Zeichen mit willkürlichen vermischen, oder welche durch ihre sichtbaren Zeichen nicht sichtbare Dinge, wie etwa Gegenstände des Gehörs, darstellen wollen. — Was andererseits das Mittel der Poesie anlangt, sich natürlicher Zeichen zu bedienen, so thut sie dies nicht bloß vermittelst direkter Nachahmung, d. h. durch Onomatopöie, sondern auch dadurch, daß sie ihre Worte vollkommen so aufeinander folgen läßt, wie die Dinge selbst, welche sie ausdrücken; auch Metapher und Gleichnis sind derartige Hilfsmittel.

Weiterhin wird dann die Tanzkunst und die Musik mit in die Betrachtung gezogen, für welche beide ebenfalls der Gebrauch willkürlicher Zeichen von besonderer Bedeutung ist. Zum Schluß kommen noch einige praktische Winke für Künstler, namentlich über die Notwendigkeit einer

Einschränkung der praktischen Künste. — Aber schwerlich wollte Lessing, als er später den Plan zu seinem Laokoon erweitert hatte, hiermit abschließen; vielmehr lag offenbar eine eingehendere Behandlung der Poesie, zumal des Dramas, später in seiner Absicht, wie ein Brief an Nicolai beweist (vom 26. März 1769), in welchem er das Drama als die höchste Gattung der Poesie bezeichnet, weil hier die Worte aufhörten, willkürliche Zeichen zu sein, und zu natürlichen Zeichen willkürlicher Dinge würden. Vielleicht wollte er auch die in einem Fragment (B 11 unserer Ausgabe) noch behandelte Frage nach der Verbindung verschiedener Künste zu gemeinsamer Wirkung näher erörtern: so die Vereinigung willkürlicher, aufeinander folgender, hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinander folgenden hörbaren Zeichen, wie die Verbindung von Poesie und Musik in der Oper; ferner die Vereinigung willkürlicher aufeinander folgender hörbarer Zeichen mit willkürlichen aufeinander folgenden sichtbaren Zeichen, also die Verbindung von Musik und Tanzkunst, oder Poesie und Tanzkunst, oder aller drei zusammen; drittens die Vereinigung willkürlicher aufeinander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinander folgenden sichtbaren Zeichen, wie die Pantomime der Alten. Dazu kommen dann noch unvollkommenere Verbindungen, wie die unwillkürlicher aufeinander folgender Zeichen mit natürlichen nebeneinander geordneten ꝛc.

Man ersieht aus alle dem, wie reich der Inhalt war, welchen Lessing für seinen Laokoon im Auge hatte. Das gesamte Gebiet der schönen Künste überhaupt sollte sein Werk umfassen, ihr gegenseitiges Verhältnis nach den verschiedensten Seiten hin erörtern und praktische Folgerungen daraus ziehen. Nur ein kleiner Teil dieses großartigen Planes ist zur Ausführung gekommen; aber auch dies Wenige ist für die Entwicklung unserer Litteratur und Ästhetik von höchster Bedeutung gewesen. Diese wahrhaft epochemachende Bedeutung der Schrift hat aber erst die nachfolgende Zeit, nicht die gleichzeitige Generation, in ihrem vollen Umfange zu würdigen gewußt.

VI.

Goethe hat in „Dichtung und Wahrheit“ den Eindruck, welchen der Laokoon bei seinem Erscheinen auf die damalige empfängliche Jugend gemacht, in begeisterten Worten geschildert. „Das so lange mißverstandene ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenzen des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinaus zu schweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag.“ Auch aus anderen unbefangenen Äußerungen jener Zeit entnehmen wir, daß für viele durch den Laokoon eine ganz neue Welt von Ideen sich aufgethan hatte. Aber

gerade solche Männer, bei denen man am meisten ein verständnisvolles Eingehen hätte erwarten sollen, stellten sich Lessings Gedanken gleichgültig oder selbst feindlich gegenüber.*) Winckelmann vor allem. Anfangs, ehe er das Buch gelesen, mit souveräner Verachtung auf den ihm unbekannten Verfasser herabsehend, urteilte er freilich günstiger, als er Einsicht vom Inhalt genommen hatte; aber bald schlug seine Stimmung wieder um, er beschuldigte Lessing des Mangels an Kenntnissen und fand in der Schrift einen „Universitätswitz, welcher sich in Paradoxen hervorthun will". An Kenntnis der Denkmäler überragte Winckelmann Lessing freilich so bedeutend, daß er dadurch imstande gewesen wäre, in verschiedenen Punkten letzteren eines Besseren zu überführen; eben dies aber machte ihn gegen die großen Verdienste des Werkes, welche auf einem ganz andern Gebiete lagen, blind, um so mehr, als ein Abstrahieren ästhetischer Regeln a priori ihm durchaus fern lag. — Eine sehr lobende Anzeige des Laokoon, obgleich mit verschiedenen Gegenbemerkungen und teilweise sogar berechtigten Einwänden schrieb Klotz, welcher damals noch äußerlich auf scheinbar gutem Fuße mit Lessing stand. Wenige Jahre später brach die bekannte Fehde zwischen beiden Männern aus, welche Klotz zu heftigeren Angriffen gegen den Laokoon hinriß, auf die Lessing in seinen antiquarischen Briefen in wahrhaft vernichtender Weise repliziert hat. Sie hatte zur Folge, daß auch einige Parteigänger von Klotz, wie Fr. Just Riedel und Christ. Gottl. v. Murr, den Laokoon kritisierten und mit allerlei kleinlichen, hämischen, zum Teil auch ganz thörichten und ungründlichen Einwänden die Bedeutung der Schrift abzuschwächen versuchten.

Bedeutungsvoll dagegen und heute noch durchweg lesenswert sind die beiden Besprechungen des Laokoon von Herder und Garve. Herder hat dem Laokoon ein ganzes Heft seiner „Kritischen Wäldchen" gewidmet. Die Schrift wird hier bis in alle Details zergliedert und gegen die meisten der darin aufgestellten Sätze lebhafte Opposition gemacht. Lessings Bedeutung wird im allgemeinen wohl anerkannt; im übrigen aber hat Herder durch seine ausgesprochene Vorliebe für Winckelmann sich dazu verleiten lassen, vielfach gegen Lessing ungerecht und bitter zu werden. Er verkennt häufig Lessings eigentliche Absicht vollkommen; so sehr, daß er nicht selten ihn bekämpft, während er doch, ohne es zu merken, sich durchaus in Übereinstimmung mit ihm befindet und seine ganze Opposition auf Mißverständnis hinausläuft. Trotz alledem muß seine Abhandlung als eine durchaus hervorragende Leistung mit zahlreichen, fruchtbaren Ideen bezeichnet werden, in welcher nicht selten gegenüber gewissen Härten der Lessingschen Theorie das Richtige getroffen ist. Auch Lessing selbst erklärte sich daher mit dieser Kritik wohl zufrieden. — Wesentlich referierend, aber Lessings Theorie in wahrhaft klassischer Weise darlegend und die

*) Eingehend handelt über die Aufnahme des Laokoon seitens der zeitgenössischen Kritik der dritte Abschnitt der Einleitung zu meiner größeren Ausgabe S. 119—140.

oft unterbrochene Gedankenfolge der Schrift Schritt für Schritt aufdeckend ist die Besprechung von Garve, in der Allgemeinen deutschen Bibliothek von 1769; auch das, was Garve an eigenen Bemerkungen seiner Kritik am Schlusse beigefügt, ist äußerst beachtenswert.

Trotz dieser Anerkennung von seiten hervorragender Kritiker vermag man in der Ästhetik der folgenden Zeit zunächst noch keinen Einfluß des Laokoon zu verspüren. Sulzers „allgemeine Theorie der schönen Künste" steht noch durchweg auf dem veralteten Standpunkte Batteux'; Kants „Kritik der Urteilskraft" nimmt auf das Problem des Laokoon keine Rücksicht. Erst bei Schiller tritt der Einfluß Lessings auf seine ästhetischen Theorieen deutlich hervor, obgleich derselbe vielfach, namentlich in Fragen, welche die Poesie betreffen, auf einem andern Standpunkte steht. Die moderne Ästhetik aber — Schelling und Hegel, Schopenhauer und Vischer, u. a. m. —, so verschiedene Richtungen dieselbe auch verfolgt hat, hat doch niemals umhin gekonnt, sich mit Lessings Theorieen auseinander zu setzen. Die Resultate, zu denen sie dabei gelangt, sind begreiflicherweise im einzelnen sehr mannigfaltige; zahlreiche Punkte sind angefochten, zum Teil widerlegt, andere wenigstens beträchtlich modifiziert worden. Es hat auch nicht an Gegnern gefehlt, welche das Grundprinzip der Schrift überhaupt für falsch erklärt haben, wie das namentlich von dem bekannten Kunstkritiker v. Rumohr in verschiedenen Schriften und von Bollmann in einer Abhandlung „Über das Kunstprinzip in Lessings Laokoon und dessen Begründung" (Berlin 1852) geschehen ist; selbst ein neuer „Laokoon" ist als „Gegenstück zu Lessings Laokoon" geschrieben worden, von Rathgeber (Leipzig 1863), in der eigens vom Verfasser hierfür erfundenen „treppenförmigen Methode". Indessen alle Bekämpfungen und versuchte Widerlegungen haben doch nicht vermocht, das Grundprinzip der Schrift zu erschüttern; die Gesetze, welche die moderne Ästhetik für Poesie und bildende Künste in ihrem Verhältnis zu einander aufstellt, beruhen, trotz mannigfacher Abweichungen in ihrer praktischen Anwendung, doch im wesentlichen durchaus auf dem von Lessing geschaffenen Fundament.

Nicht minder bedeutungsvoll ist der Laokoon für unsere deutsche Litteratur gewesen. Es war von hohem Werte, daß sein Erscheinen mit dem Beginn unserer großen Litteraturblüte zusammentraf; die Lehre, daß der Dichter nicht malen solle, daß Handlung das eigentliche Gebiet des Dichters sei, war nicht vergebens aufgestellt worden, und wer Goethe und Schiller aufmerksam daraufhin durchliest, wird überall den Einfluß dieser Lehre verspüren. Unsere modernste Litteratur freilich scheint sich wieder mehr und mehr davon emanzipieren zu wollen; und wenn auch unsere hervorragendsten Dichter und Schriftsteller sich der Schilderung körperlicher Gegenstände möglichst enthalten, wenn auch Wilhelm Jordan in Beispiel und Lehre immer wieder auf Homer als unvergängliches Muster für erzählende Darstellung hingewiesen hat, so trifft man doch schon wieder sehr häufig, und nicht bloß bei Romanschreibern untergeordneter

Gattung, sondern selbst bei Dichtern von der Bedeutung eines Hamerling z. B., auf ausführliche Beschreibungen, bei denen doch alle Glut und Farbenpracht nicht den innern Mangel zu verdecken vermag. Wohl bedürfte es hier einmal einer neuen Sichtung der Ansichten, einer Klarlegung der Lessingschen Forderungen auch unsern modernen, vielfach erweiterten Gesichtspunkten gegenüber; aber im allgemeinen braucht der wahre Dichter einen solchen Hinweis wahrlich nicht: ihn leitet sein Genius von selbst zum Rechten, und das Rechte ist in diesem Falle eben das, was Lessing wollte. Die Geschichte aller Litteraturen giebt dafür den besten Beleg.

Wie steht es aber mit dem bildenden Künstler? Können wir nicht auch von ihm mit demselben Recht das Gleiche erwarten? — Es ist schon oft genug ausgesprochen worden, daß der Laokoon, welcher in der Litteratur eine so deutlich hervortretende Wirkung ausgeübt hat, an den bildenden Künsten fast spurlos vorübergegangen ist. Es ist gewiß nicht zu leugnen, daß Lessings Standpunkt der Kunst gegenüber vielfach ein zu strenger war; seine Geringschätzung der historischen Malerei, seine Ansicht, daß diejenige Malerei, welche nur schöne Körper zum Gegenstand wähle, die höchste sei, ist zweifellos zu verwerfen oder zum wenigsten einzuschränken. Aber das bringt noch keineswegs mit sich, daß seine Hauptforderung: die Kunst solle nur das vorstellen, was ihren natürlichen, nebeneinander im Raume befindlichen Zeichen entspricht, ebenfalls zu verwerfen wäre. Trotzdem hat sich die moderne Kunst hieran nicht gekehrt; die Allegorie spielt nach wie vor eine wichtige Rolle, namentlich unter den Vorwürfen der Skulptur oder in Wandgemälden; die abstraktesten Dinge werden gemalt, die unmalbarsten Fakta, Scenen aus Dante, Milton u. s. w. illustriert: und es läßt sich ja nicht leugnen, daß dergleichen Werke, wenn sie mit allen der heutigen Technik zu Gebote stehenden Mitteln ausgeführt sind, den Beschauer so zu blenden imstande sind, daß er darüber das Verfehlte des ganzen Motives oft genug vergißt. Wenn nun das nicht bloß die Dii minorum gentium, sondern unsere ersten Künstler von jeher gethan haben und noch thun, hat dann die Ästhetik ein Recht, sich über sie zum Meister aufzuwerfen und ihnen, den Laokoon in der Hand, Vorschriften zu machen? Oder muß man nicht vielmehr den Künstlern ebenso wie den Dichtern zugestehen, ihrem eigenen Genius zu folgen und das, was dieser ihnen eingiebt, als das Richtige und Wahre zu betrachten, trotz Lessing? — Das ist in der That oft genug ausgesprochen worden, aber es beruht trotzdem auf verfehlter Auffassung. Was man dem Dichter frei überlassen soll, weil er darin vom Genius geleitet von selbst das Rechte findet, ist nicht die Wahl seiner Stoffe — darin haben sich oft genug selbst die größten Meister vergriffen —, sondern die Art, wie er dieselben angreift und ausführt. Wer will dem bildenden Künstler das Gleiche verwehren? — Es handelt sich hier ja gar nicht darum, daß der Ästhetiker dem Künstler in die Art, wie er seinen Gegenstand auffaßt und durchführt, hineinreden will, sondern um die Wahl des Gegenstandes

selbst. Ob sie dort mitsprechen darf, hängt von den Umständen ab; hier aber muß sie sich unter allen Umständen das Recht wahren, ihre nicht bloß a priori gefaßte, sondern auf historische Untersuchungen basierte Ansicht als beachtenswerten Rat von den Künstlern anerkannt zu sehen. Darum muß man dem Laokoon namentlich unter den Künstlern fleißige Leser wünschen — freilich wohl ein frommer Wunsch, denn die Künstler müßten dann überhaupt erst von dem Wahne lassen, daß niemand anders als sie selbst ein Recht hätte, ihnen ästhetische Vorschriften zu machen. Aber gegen jede solche Fessel empört sich in der Regel der Künstlerstolz; hat doch noch kürzlich ein Maler verschiedene Kunstgelehrte energisch abgekanzelt, weil sie nicht wie er der Ansicht waren, daß, um mit Lessings Gleichnis zu reden, nur ein Koch darüber urteilen dürfe, ob die Suppe versalzen sei.

Vergessen wir aber nicht über der Bedeutung, welche der Laokoon durch seinen Inhalt für die Theorie der Ästhetik, für die Litteratur und Kunst hat, die wichtige Rolle, welche er durch seine formelle Vollendung in der Geschichte unserer Sprache und der methodischen Forschung an sich spielt. Wir wissen aus Mitteilungen von Freunden Lessings, daß er in Besorgnis wegen des Stiles seines Buches war, weil er mehrere Jahre kein großes zusammenhängendes Ganzes geschrieben hatte. Ja, auch nachdem der erste Teil erschienen war, trug er sich eine Zeit lang mit dem Gedanken, das Ganze umzuarbeiten und französisch niederzuschreiben; es existiert noch die französische Fassung der Vorrede (C 14 dieser Ausgabe), worin er die Wahl der fremden Sprache damit begründet, daß die deutsche Sprache für mehrere Gattungen der Litteratur, zu denen auch die in Rede stehende gehöre, noch zu bilden, ja sogar erst zu schaffen sei, während bei der französischen dies schon hinlänglich der Fall wäre. Nun, wir können es heute ohne Bedenken aussprechen, daß Lessing durch seinen Laokoon eben diese Gattung der deutschen Sprache in der That geschaffen hat. Merken wir auch noch hier und da, daß vielfach die feste Terminologie noch nicht geschaffen ist, so ist doch der Stil durchweg klar und durchsichtig, dabei nirgends trocken oder pedantisch dozierend, sondern überall belebt von jener heitern Anmut, von jenen treffenden, besser als lange Auseinandersetzungen die Sachlage kennzeichnenden Bildern und Gleichnissen, welche für Lessings Stil so charakteristisch sind; dabei alles scheinbar leicht und mühelos geboren, wie die Bildwerke des Parthenon, und doch durchweg Resultat sorgsamsten Fleißes. Denn mit Recht bemerkte Lessings Biograph Guhrauer, daß sein Stil kein naiver, gleichsam angeborner, sondern die Wirkung seiner intellektuellen Thätigkeit ist. Seine Methode ist es, welche seinen Stil notwendig zur Folge hat. Dies Buch, mit seiner scheinbar so zwanglosen Anordnung, in welchem sich der Verfasser selbst mit einem Spaziergänger vergleicht, welcher bald hier bald da einen Seitenweg einschlägt, ist doch ein Muster, und zwar das erste und größte Muster analytischer Entwicklung für alle Zeiten. Schritt für Schritt, mit unerbittlicher logischer Schärfe entwickelt sich Gedanke auf Gedanke; vom Einzelnen

ausgehend verallgemeinert sich das Problem immer mehr, bis endlich in der Mitte des Ganzen der Zeitpunkt da ist, wo der Leser genügend darauf vorbereitet ist, nun in kurzen Lehrsätzen die Quintessenz des Ganzen zu erfassen. Dabei zeigt er uns, wie Herder treffend bemerkt, „nicht bloß was, sondern wie er es gedacht hat; er führt uns in die Werkstatt seines Geistes und lehrt uns denken.“ Darum ist und bleibt der Laokoon eine so vorzüglich für Jünglinge auf der obersten Stufe des Gymnasiums und auf der Hochschule geeignete Lektüre von geradezu erziehender Wirkung, wenn auch freilich K. B. Stark mit Recht betont hat, daß es sehr verfehlt wäre, zu meinen, daß damit eine Einführung in die antike Kunst gegeben werden könne.

VII.

Von dem i. J. 1766 bei Christ. Friedr. Voß in Berlin erschienenen ersten Teile des Laokoon erschien erst nach Lessings Tode eine zweite, von Karl Lessing besorgte Auflage, Berlin 1788; der Text ist in derselben an einigen Stellen auf Grund von Lessings Originalhandschrift verändert, außerdem eine Auswahl aus dem handschriftlichen Nachlaß zum Laokoon gegeben. Einen Fortschritt in der Behandlung des Textes bezeichnet dann erst die Ausgabe von Karl Lachmann in der Gesamtausgabe der Lessingschen Werke, welcher ebenfalls die Handschrift dabei zu Rate gezogen, die Orthographie und Interpunktion darnach verbessert, Druckfehler beseitigt und außerdem noch die Auswahl aus dem Nachlaß vielfach vermehrt hat. Immerhin konnte auch dieser Abdruck nicht als ein vollständig gereinigter gelten, da immer noch Druckfehler stehen geblieben waren, auch z. T. sogar einige neue sinnentstellende sich eingeschlichen hatten. Auf Lachmanns Text gingen alle folgenden mehr oder weniger zurück; auch die Ausgabe in der bei Hempel erschienenen Klassikersammlung und meine erste kommentierte Ausgabe (Berlin 1876) beruhten noch auf keinen andern Grundlagen, als der Original- und der Lachmannschen Ausgabe. Erst dadurch, daß Herr Direktor Grosse in Königsberg i./Pr. die jetzt im Besitz des Herrn Landesgerichts-Direktor C. R. Lessing befindliche Handschrift aufs neue sorgfältigst verglich und mir seine Kollation zur Verfügung stellte, wurde es mir möglich, in der zweiten Auflage meiner Ausgabe (Berlin, Weidmann 1880) einen ganz authentischen Text zu geben, welcher sich sowohl hinsichtlich des Wortlautes als der Orthographie und Interpunktion im wesentlichen an die Originalhandschrift anschließt, unter Berücksichtigung der ebenfalls noch erhaltenen Korrekturbogen, sowie mit den notwendigen Änderungen von Schreibfehlern in Citaten u. s. w. Ein unter dem Texte stehender kritischer Apparat giebt die Abweichungen von den Ausgaben von 1766 und 1788, sowie von der Lachmannschen an. — Seitdem sind in den letzten Jahren wiederum verschiedene neue Ausgaben des Laokoon erschienen, von denen mir nur die beiden neuen Auflagen der kommentierten Ausgaben von Cosack und Buschmann zu Gesicht gekommen sind; dieselben geben aber durchweg wieder die alte Form des Textes und haben

keinen einzigen der durch die Vergleichung der Handschrift nachgewiesenen Fehler verbessert. (So z. B. drucken sie im Kap. VIII „die ähnliche Charakterisirung" anstatt „die nämliche"; im Kap XVI „und es hernach" anstatt „sonach"; Kap. XXV „Wie vollendet" anstatt „Womit vollendet" u. dgl. m.) In vorliegender Ausgabe ist der Wortlaut des Textes durchweg streng nach den angegebenen Quellen revidiert; auch die Interpunktion ist im wesentlichen die ursprüngliche; hingegen konnte die Orthographie nicht beibehalten werden, da die Tendenz der vorliegenden Ausgabe die Durchführung einer übereinstimmenden Orthographie erheischte.

Nach dem Text des ersten Teiles ist der Nachlaß zum Laokoon auch hier wieder abgedruckt worden. Nach den Ausgaben von Karl Lessing und Lachmann ist derselbe zum erstenmale vollständig gegeben worden in der bei Hempel erschienenen Ausgabe Bd. IX S. 191—327. Die Originale befinden sich gleichfalls im Besitze des Herrn C. R. Lessing; eine Beschreibung derselben ist gegeben bei Hempel S. 178 ff.; besser und mit textkritischen Nachträgen von E. Grosse im Archiv für Litteraturgesch. Bd. IX S. 163 ff. Die Reihenfolge, in welcher die einzelnen Entwürfe und Fragmente hier zum Abdruck gebracht worden sind, ist die von Grosse an jener Stelle vorgeschlagene, während ich in meiner zweiten Auflage eine etwas abweichende befolgt habe, wobei die einzelnen Stücke noch mehr in innerer Reihenfolge angeordnet sind, die einzelnen Fragmente selbst aber auseinandergerissen werden mußten, was mir für die Zwecke der vorliegenden Ausgabe nicht zweckmäßig erschien. Verschiedene bei Hempel aufgenommene Fragmente gehören streng genommen zu den antiquarischen Briefen und werden daher besser als Nachtrag zu diesen zum Abdruck kommen.

Was endlich die Anmerkungen anlangt, so konnten diese gemäß der Anlage der Ausgaben in unserer „National-Litteratur" überhaupt nur kurz und knapp ausfallen. Einläßliche Behandlung der im Laokoon selbst erörterten Fragen war daher nicht möglich, vielmehr sind Sach- und Worterklärungen zur Erleichterung des Verständnisses, hier und da Berichtigung einer falschen Ansicht oder Behauptung, Mitteilung biographischen Daten u. dgl. als wesentliche Tendenz der Noten betrachtet worden. Es ist mein Bestreben gewesen, dabei ebenso mich vor überflüssigen, für einen jeden ohne weiteres von selbst sich ergebenden Erklärungen zu hüten, als andrerseits nicht bei jedem Leser einen zu hohen Grad von humanistischer Bildung vorauszusetzen. Nur daran glaube ich gegenüber denjenigen, welche den Laokoon gern zur Lektüre für Mittelschulen machen möchten, festhalten zu müssen, daß, wer keine Ahnung davon hat, wer Ajax und Hektor, Iphigenie und Medea war, wem Horaz und Cicero unbekannte Namen sind, daß der auch den Laokoon ungelesen lassen sollte; darum habe ich alle solche Sachen, die zum Verständnis einer derartigen Schrift von vornherein unerläßlich sind, nicht durch Noten erläutern zu müssen geglaubt.

VIII.

Die im Belvedere des Vatikan aufgestellte Gruppe des Laokoon mit seinen Söhnen, welche für Lessings Schrift Ausgangspunkt und Namen gegeben hat, ist i. J. 1506 in der Nähe der Thermen des Titus aufgefunden worden. Ein von Michel Angelo gemachter Versuch der Ergänzung des fehlenden rechten Armes des Vaters ist nicht zur Ausführung gekommen; in ihrem heutigen Zustande, welchen die von uns beigegebene Tafel zeigt, ist sie seit der im 17. Jahrhundert erfolgten Ergänzung von Cornachino, da die vorher durch Michel Angelos Schüler Montorsoli gemachte wieder abgenommen wurde. Neu sind an der Gruppe außer einigen unbedeutenden Stückchen: der rechte Arm des Vaters, der des jüngern Sohnes und die rechte Hand des älteren Sohnes; doch ist die Ergänzung der beiden Arme von Vater und jüngerem Sohne schwerlich richtig, da beide die kunstvolle pyramidale Anordnung der Gruppe alterieren. Man hat früher allgemein angenommen, daß Laokoon mit seiner rechten Hand schmerzvoll nach dem Hinterkopf gegriffen habe, während der rechte Arm des jüngeren Sohnes stärker gekrümmt dem Kopfe sich näherte. Aber dadurch würde die Bewegung der Arme der beiden Figuren zu sehr die gleiche sein; überdies haben erneute Untersuchungen des Originals gezeigt, daß am Marmor keine Spur davon zu erkennen ist, daß die rechte Hand einst das Haar berührte. Die richtige Ergänzung ist daher immer noch problematisch. Daß die Gruppe, obgleich nicht aus einem Block gearbeitet, sondern aus sechs Stücken zusammengesetzt, dennoch mit dem von Plinius XXXVI, 37 fg. erwähnten und nach seiner Angabe im Palast des Titus aufgestellten Werke der drei rhodischen Künstler Agesander, Athenodorus und Polydorus identisch sei, gilt heut als im allgemeinen unbezweifelt, da die vereinzelten Fragmente statuarischer Repliken jedenfalls als Reste späterer Nachbildungen des noch vorliegenden Originalwerkes zu gelten haben.

Eine eingehende kunsthistorische und ästhetische Würdigung des berühmten Kunstwerkes, über welches eine außerordentlich umfangreiche Litteratur existiert,*) würde uns hier zu weit führen; wohl aber ist es notwendig, wenigstens die beiden damit in Verbindung stehenden Fragen,

*) Dieselbe ist bis zum Jahre 1880 zusammengestellt in meiner größeren Ausgabe S. 722 ff., dazu kommt neuerdings noch hinzu: Brunn in der Archäol. Ztg. f. 1880 S. 167. Blümner in den Neuen Jahrb. f. Philol. u. Pädag. f. 1881 S. 17 ff. C. Robert in Bd. V der Philol. Untersuchungen von Kießling u. v. Wilamowitz-Möllendorf S. 192 ff. Brunn in der Deutschen Rundschau f. 1881/82 S. 204 ff. Wagnon, Le frise de Pergamon et le groupe du Laocoon, Genève 1882, und ders. in der Revue archéologique f. 1882, N. S. Bd. XXIII p. 33 sqq. R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart 1883. A. Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars. Berlin 1884. W. Kalb, Zur Laokoongruppe, in den Blätt. für das bayr. Gymnasialwesen XX (1884) S. 282. A. Bötticher in der (Münchener) Allgem. Zeitung 1884, Beilage 145—151. Brunn, Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. Berlin 1884 S. 34—43. E. Hübner, Nord und Süd Bd. 35 (1885) S. 365 ff.

welche in Lessings Laokoon eine Rolle spielen, kurz vom heutigen Standpunkt aus zu beleuchten.

Im ersten Kapitel nimmt Lessing in Übereinstimmung mit Winckelmann an, daß der Laokoon nicht schreie, sondern bloß seufze. Diese Ansicht ist aber keineswegs von der neueren Forschung allgemein gebilligt worden. Welcker sagte, es lasse sich nicht behaupten, daß der Mund nicht bis zu Angstrufen und Klaggeschrei geöffnet sei; Brunn meinte, daß Laokoon wirkliche Schmerzenslaute ausstoße, wenn auch keine wilden, regellosen Töne, kein maßloses Geschrei. Dieser Ansicht schließt sich auch Overbeck an, obgleich er es dahingestellt sein läßt, ob man Schreien, Jammern oder nur Stöhnen annehme. Bei weitem am plausibelsten aber, weil zugleich auch auf anatomischer Beobachtung beruhend, ist die Meinung von Henke, daß der dargestellte Moment der Ruhepunkt sei, welcher zwischen Inspiration und Expiration des Seufzers liege, daß also die Öffnung des Mundes nicht auf Tonbildung zu beziehen sei, sondern zur Aufnahme und nachher wieder Ausstoßung der Luft diene. Henke begründet diese Ansicht vornehmlich durch den Hinweis, daß bei wirklichem Schreien die Mitte des Bauches nicht so weich gebogen eingezogen bleiben könne, wie man es an der Statue sehe. Eine Herabsetzung des Affektes ist also in der That vorhanden, wenigstens im Gesicht, während in dem schmerzverzerrten Körper freilich keine Rede davon ist.

Im fünften Kapitel behandelt Lessing das Alter der Laokoonsage in der Fassung des Virgil und der Gruppe und kommt zu dem Resultat, Virgil sei der erste und einzige Dichter, welcher sowohl den Vater wie die Söhne von den Schlangen umbringen läßt. Die Spuren unserer gesamten Überlieferung von der Laokoonsage sind neuerdings mehrfach verfolgt worden, zuletzt am eingehendsten von Robert in seiner Abhandlung „Bild und Lied“ (s. unten). Ein sicheres Resultat darüber, wie die Fassung der Sage vor Virgil gewesen ist, hat sich daraus freilich nicht ergeben. Wir wissen nur, daß in der alten Version des Epikers Arktinos der eine Sohn am Leben blieb, in der Tragödie des Sophokles aber vielleicht der Vater. Darnach ist also streng genommen Lessings Satz ganz richtig; aber er gilt doch nur mit Bezug auf unsere Nachrichten, und bei der Spärlichkeit derselben können wir daraus noch keineswegs schließen, daß die Sache sich in Wirklichkeit so verhielt, wie sie sich uns heute darstellt. Es ist vielmehr im Gegenteil äußerst unwahrscheinlich, daß jene Fassung der Sage dem Virgil eigentümlich sei; die Möglichkeit, daß bei Sophokles der Vater mit den Söhnen umkam, ist nicht ausgeschlossen, auch an Euphorion, den alexandrinischen Dichter, der Virgils Quelle gewesen, kann man denken. Damit fällt selbstverständlich auch ein Argument für die Entstehungszeit der Gruppe unter Titus, und zwar das am allerschwersten wiegende. Die Frage nach der Entstehungszeit der Gruppe, auf welche Lessing im Kap. XXVI fg. noch einmal zurückkommt, steht heute wesentlich anders als zur Zeit Lessings Der weitaus größte Teil

der Archäologen steht mit Winckelmann für Entstehung des Werkes in alexandrinischer Zeit ein; für Entstehung in der Kaiserzeit treten nur noch wenige ein, darunter keine einzige namhafte Autorität. Die Argumente für die erste der beiden Ansichten sind in neuster Zeit um verschiedene neue vermehrt worden: freilich um keines, welches wirklich unwiderleglich schlagend genannt werden könnte, aber in ihrer Totalität sind sie außerordentlich bedeutsam. Ich rechne zu diesen neuen Argumenten vor allem das in Pompeji aufgefundene Wandgemälde mit der Darstellung der Laokoonsage, welches einem Dekorationsstil angehört, der nachweislich nur bis etwa 50 n. Chr. üblich war. Von verschiedenen Seiten wird behauptet, daß dies Gemälde, trotz seiner durchaus abweichenden Komposition, doch stellenweise deutlich die Anlehnung an die Gruppe verrate; eben dies aber wird von anderer Seite wieder in Abrede gestellt. Die auf die Worte des Plinius sich berufenden Gründe sind die alten geblieben; ihre Auffassung ist von seiten der Philologen noch um mehrere Deutungsversuche vermehrt worden, aber im allgemeinen ist man darüber einig, daß sie keinen Anhalt für die Datierung ergeben. Ebenso wenig sind die auf den Namen des Athenodoros, Sohnes des Agesandros, lautenden Künstlerinschriften, welche man in Antium und Capri gefunden hat, beweisend, weil diese Inschriften zwar in der Kaiserzeit angefertigt, aber offenbar Kopieen nach älteren Originalen sind. Hingegen ist ein Dekret der rhodischen Stadt Lindos für Athanodoros, Agesandros Sohn, also wohl den einen der Meister der Laokoongruppe, allem Anschein nach nicht später als 160 v. Chr. zu datieren. Und dazu ist dann in den letzten Jahren noch ein wichtiges Moment gekommen, der Umstand nämlich, daß am großen Altarfries von Pergamon der Körper des einen Giganten in seiner ganzen Stellung und Haltung eine gewisse Ähnlichkeit mit der Figur des Laokoon zeigt. Infolge davon ist vielfach behauptet worden, daß der Laokoon in Anlehnung an jenen Giganten von den rhodischen Künstlern geschaffen worden sei (so namentlich Conze, Wagnon, Kekulé), während andererseits die Priorität des Laokoon gegenüber dem Gigantenfries mit guten Gründen verteidigt worden ist (Trendelenburg, Brunn, Hübner). Mag man sich nun für die eine oder für die andere Ansicht entscheiden, — daß zwischen der Kunst der Pergamener und der der rhodischen Meister ein innerer Zusammenhang besteht, das haben die neuen pergamenischen Funde ganz unzweideutig dargethan; mag man die Gruppe früher oder später, ins dritte Jahrh. v. Chr. oder ums Jahr 100 v. Chr. ansetzen — in römische Kaiserzeit kann sie heutzutage nur jemand versetzen, der gewaltsam die Augen für stilistische Verwandtschaft von Kunstwerken verschließt. So muß man denn, alles in allem genommen, bekennen, daß in dieser Frage die Entscheidung für Winckelmann und gegen Lessing ausgefallen ist. Dem bleibenden Wert seines Laokoon geschieht dadurch nicht der mindeste Abbruch.

H. Blümner.

Laokoon:

oder
über die Grenzen
der
Mahlerey und Poesie.

Ὑλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλουτ. ποτ Αθ. κατα Π. ἠ κατα Σ. ἐνδ.

Mit
beyläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte;

von
Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

Berlin,
bey Christian Friedrich Voß.
1766.

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

10. abziehen, wofür wir gewöhnlich abstrahieren sagen. — 24. witzige, d. i. geistreiche, wie auch „Witz“ im vor. Jahrh. im Sinne von Geist, Esprit, gebraucht wird.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie

1. Die Maler **Apelles** und **Protogenes** sind Zeitgenossen; beide lebten in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Apelles hatte mehrere Bücher über die Theorie der Malerei geschrieben, Protogenes über Malerei und Komposition. Auf die Regeln der Poesie haben sie schwerlich Bezug genommen. — 5 f. Die bezüglichen Stellen sind vornehmlich: Aristoteles Poet. 1, 4; 2, 1 u. f.; Cicero Brut. 18, 70; Orat. 2, 5 und 8; de orat. II, 16, 70; III, 7, 26; Quintilian. Inst. orat. II, 13, 8; V, 12, 21; XII, 10; Horat. Epist. ad Pisones an mehreren Stellen. — 18. **Simonides** von Keos (559—469 v. Chr.), ein bedeutender griechischer Dichter, dessen hier angeführter Ausspruch bei Plutarch. de glor. Athen. 3, p. 346 F steht. Mit Voltaire ist er vergleichbar wegen seiner Schärfe, seiner Vielseitigkeit, z. T. auch seinem nicht sehr liebenswürdigen Charakter nach. — 29. **krudesten**, eigentlich rohesten, nicht gargekochten, d. h. oberflächlichsten, nicht begründeten.

füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urteilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze. Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein

4. seichtesten; in der Hdschr. ursprünglich „elendesten". — 12. Allegoristerei, d. h. nicht die Anwendung der Allegorie an sich, sondern den übertriebenen Gebrauch derselben. — 16. ausdrücken; in der Hdschr. anfänglich „erregen". — 17. einer willkürlichen Schriftart, einer solchen, deren Zeichen nicht natürlich, sondern willkürlich sind, d. h. nach der Willkür des Individuums etwas Beliebiges bezeichnen können, nicht (wie die Schriftzeichen) etwas Bestimmtes bezeichnen müssen. — 30. Baumgarten (1714—1762), Professor der Philosophie in Frankfurt a. O., Begründer der Ästhetik als einer selbständigen philosophischen Disziplin; auch das Wort Ästhetik hat er zuerst in diesem Sinne gebraucht. — 31. Gesners Wörterbuch ist die 1747 erschienene klassische Encyklopädie von Joh. Math. Gesner, Prof. in Göttingen.

Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmalen auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzet Herr Winkelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres,“ sagt er,[1]) „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch

[1]) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

1. bündig; in der Hdschr. ursprünglich „gründlich“. — 12. Künste ꝛc., nämlich Musik und Orchestik (Tanzkunst), von denen Lessing freilich erst in der Fortsetzung des Laokoon eingehender sprechen wollte. — 31. Näheres hierüber s. Abschn. VI.

den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das

9. Metrodor, Philosoph aus dem 2. Jahrh. v. Chr., der zugleich ein geschickter Maler war. — 12—15. Das wird heute allerdings nicht allgemein anerkannt, da manche Kunstgelehrte annehmen, Laokoon schreie mit aller Wut des Schmerzes. Daß jedoch nur ein Seufzen dargestellt sei, hat Henke aus anatomischen Gründen nachgewiesen.

Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,[2]) daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἆ, ἆ, φεῦ, ἀτατταῖ, ὤ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamieret werden mußten, als bei einer zusammenhangenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut;[3]) nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[4])

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt, wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle

[2]) Brumoy Théât. des Grecs T. II. p. 89.
[3]) Iliad. *E.* v. 343. ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα —
[4]) Iliad. *E.* v. 859.

1. durchhallen, in der Hdschr. ursprünglich „ertönen“. — 15. Nicht ganz richtig; vielmehr sind die Fälle, wo verwundete Krieger schreien, im Verhältnis zu der Zahl von schweren Kämpfen und Verwundungen, von denen Homer erzählt, ganz vereinzelt. Häufiger ist Seufzen oder Klagen.

Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts.[5]) Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben.[6]) Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftiget, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; *δάκρυα θερμὰ χέοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus

[5]) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

[6]) Iliad. *H.* v. 421.

4. Palnatoko, dänischer Seeheld aus dem 10. Jahrh., Gründer der Seeräuberstadt Jomsburg an der Ostsee. Unter den zahlreichen Sagen, die sich an seine Person knüpfen, ist die eine, welche mit der Sage vom Tellsschuß übereinstimmt, besonders interessant. — 7. furchte; diese früher ganz gebräuchliche Form für „fürchtete" findet sich bei Lessing noch mehrfach. — 17—21. Sehr fraglich, da auch die Griechen bei Homer oft mit starkem Geschrei in die Schlacht rücken. — 28. Anna Dacier (1654—1720), eine gelehrte Französin, welche neben andern philologischen Arbeiten (namentlich Ausgaben und Übersetzungen) eine Übersetzung des Homer und Untersuchungen über seine dichterische Bedeutung verfaßt hat.

dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν*, läßt er an einem andern Orte[7]) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[8]) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließt.

[7]) Odyss. Δ. v. 195.
[8]) Chataubrun.

12. Der sterbende Herkules, Gegenstand der (nach den den Chor bildenden Frauen benannten) Tragödie „Die Trachinierinnen" des Sophokles. — 14. Der Franzose Watelet, Verf. eines Lehrgedichtes über die Malerei (1760), sagt: „Was vornehmlich eine civilisierte Nation kennzeichnet, das ist jene nützliche Beschränkung, welche die Menschen dem größten Teile der plötzlichen und unüberlegten Empfindungen sowohl der Seele als des Körpers auferlegen." — 17. Der Philoktet von Jean Baptiste Chateaubrun (1686—1775) wird im Abschn. IV näher charakterisiert. Anlage wie Charakter des ganz von Sophokles sich entfernenden Dramas sind durchaus verfehlt, und mit vollem Rechte nennt Lessing es eine „Parodie". — 26. gleichmäßig, d. h. entsprechend, gemäß; die Hdschr. hatte anfänglich „proportioniert".

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will,“ sagt ein alter Epigrammatist[1]) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so un-

[1]) Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35 sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

8 f. mit bestem Vorsatze; in der Hdschr. anfänglich „mit Vorteil“. — 11 f. Nach einer hübschen Sage wäre das erste Porträt dadurch entstanden, daß die Tochter eines korinthischen Töpfers, Namens Butades aus Sikyon, bei der Abreise ihres Geliebten einen Schattenriß seines Profils beim Schein der Lampe an der Wand nahm und der Vater diesen Umriß dann mit Thon belegte und zu einem Reliefbild ausarbeitete. Auf ähnliche Weise wußte man von der Erfindung der Malerei zu erzählen, und der bekannte Architekt Schinkel hat dies in einem anmutigen Gemälde dargestellt. — 30. Jean Hardouin, ein gelehrter Jesuit (1676—1728), hat eine Ausgabe des Plinius verfaßt, die zu Lessings Zeit die beste war.

gestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,[2]) lebte in der verächtlichsten Armut.[3]) Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines Niederländischen Künstlers

[2]) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica Comment. I. p. XIII). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermutung zurückzubehalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn, über den Älian Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten allesamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Tiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deshalb nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

[3]) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

4. nachzubilden; Hdschr. ursprünglich „darzustellen". — 10. Der Maler Pauson lebte in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.; von seinem Leben wissen wir aber nicht viel mehr, als daß er arm war, was aus den oben citierten Stellen des Aristophanes hervorgeht. Über ihn und zwei seiner Zeitgenossen fällt Aristoteles, Poet. 2, das in der Anmerkung berührte Urteil, daß Pauson die Menschen niedriger, Polygnot edler, Dionysios der Wirklichkeit entsprechend gemalt habe. Es ist wohl möglich, daß Pauson u. a. auch Karikaturen gemalt hat; wir wissen aus alten schwarzfigurigen Vasengemälden, daß solche bereits auf einer frühen Stufe der Malerei vorkamen. Das einzige seiner Bilder, dessen Sujet wir kennen, war ein sich wälzendes Pferd, welches so gemalt war, daß wenn man die obere Seite nach unten kehrte, das Pferd zu laufen schien, also nur ein kleines malerisches Kunststück. — 19. Ein Maler Pausanias wird einmal als Pornograph (Maler unzüchtiger Figuren) genannt; da er sonst nirgends vorkommt, ist vermutet worden, daß er mit dem bekannten Maler Pausias identisch sei. — 31. Anthropograph, Menschenmaler, heißt bei Plin. XXXV, 113 ein Maler Dionysius, welcher aber von Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, 49 Note 1 von dem andern, bei Aristoteles genannten Dionysius unterschieden wird, da bei Plin. XXXV, 148 ein Maler gleichen Namens aus der Zeit des Varro (1. Jahrh. v. Chr.) vorkommt.

malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[4]) des Kotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[5]) gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger, ward eine Ikonische gesetzet.[6]) Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen;

[4]) Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.
[5]) De Pictura Vet. lib. II. cap. IV. § 1.
[6]) Plinius lib. XXXIV. sect. 9. Edit. Hard.

2f. Der betr. Maler hieß, nach der Orthographie der bessern Handschriften, Piräicus und lebte vermutlich um die Zeit Alexanders d. Gr. oder bald nachher. Nach allem, was wir von ihm wissen, malte er Genrebilder und Stillleben; diese Art Malerei nannten die Alten „Rhopographie", d. i. Krammalerei; wenn Piräicus nach Plin. a. a. O. den Beinamen „Rhyparograph", d. i. Schmutzmaler, führte, so ist das entweder ein Irrtum des Plinius, oder noch wahrscheinlicher ein Spitzname des Meisters, der gewiß nicht so verächtlich gemeint war, wie Lessing annimmt. — 8ff. Der Sinn des Gesetzes scheint der gewesen zu sein, daß die Wiedergabe der Natur in realistischer Weise, d. h. mit Nachahmung aller häßlichen Zufälligkeiten verboten war. Aber es ist fraglich ob die ganze Notiz über dieses angebliche Gesetz (bei Aelian. Var. histor. IV, 4) überhaupt Glauben verdient. — 11. Franciscus Junius (1589—1677) ist Verfasser des ersten bedeutenden Werkes über die Geschichte der alten Malerei (De pictura veterum) und eines für die damalige Zeit sehr verdienstvollen Künstlerkataloges. Beispiele von Mangel an Kritik und Flüchtigkeit giebt Lessing im Abschn. XXIX; immerhin ist das fleißig gearbeitete und gelehrte Werk auch heute noch nicht ohne Wert. Zur Zeit, da Lessing den Laokoon begann, also vor Erscheinen von Winckelmanns Kunstgeschichte, war es das einzige archäologische Handbuch von Bedeutung. — 12. Pierleone Ghezzi (1674—1755), ein geschickter Karikaturmaler, namentlich auch auf dem Gebiet des karikierenden Porträts. — 17. Hellanodiken, die Kampfrichter in den olympischen Spielen. — 18. ikonisch, d. h. von Porträtähnlichkeit; nach einer andern Erklärung, die aber wenig für sich hat, bedeutet es „in Lebensgröße". — 19f. Das war aber schwerlich der Grund des Gesetzes; vielmehr galt die Weihung einer Porträtstatue für eine größere Ehre, als die Aufstellung eines Athletenbildes ohne individuelle Züge, das mehr zur Erinnerung an den Sieg, als an den Sieger diente.

es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit,[7]) und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages

[7]) Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit hält, wie Spence, **Polymetis p. 132.** Justinus Martyr (**Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.**) sagt ausdrücklich: *παρὰ παντὶ τῶν νομιζομένων παρ᾽ ὑμῖν θεῶν, ὄφις σύμβολον μέγα καὶ μυστήριον ἀναγράφεται;* und es wäre leicht, eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

10. So lehrte die Baumgartensche Ästhetik. — 23. Aristomenes ist der Held des zweiten messenischen Krieges (7. Jahrh. v. Chr.). Der Name Aristodamas aber ist ein Irrtum von Lessing; gemeint ist die Sikyonierin Aristodama (Aristodeme), die Mutter des bekannten Feldherrn Aratus. — 24. Galerius, römischer Kaiser 305—311 n. Chr. — 27 ff. Doch ist die Schlange bei Statuen des Hermes und des Herakles ein durchaus ungewöhnliches Attribut; bei ersterem kommt sie nur am Heroldsstab, bei letzterem in Beziehung auf sein Abenteuer mit den Äpfeln der Hesperiden vor. — 30—35. Meist bedeutet das Attribut der Schlange die himmlische (autochthonische) Erd- und Zeugungskraft, sonst auch die Gabe der Weissagung, die Heilkraft u. a. m.

ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Tieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.[8])

[8]) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch itzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde; und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören. Indes hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanhem p. 48), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen

5 f. Jene Träume mochten auch damit zusammenhängen, daß Schlangen allein, ohne Gottheiten, sehr häufig in den Häusern, namentlich am Herde, als Schutzgötter angemalt waren. Die Schlange war eben sehr oft nicht bloß das Attribut einer Gottheit, sondern die Gottheit selbst erschien unter dem Bilde der Schlange. — 20 ff. Dieser Satz gilt nicht so allgemein von der antiken Kunst überhaupt, sondern nur von der des sog. hohen oder erhabenen Stils (Phidias, Polyklet). Die Kunst des Diadochenzeitalters stellt alle Grade der Leidenschaften, selbst bis zu häßlichen Verzerrungen, dar. — 24. Näheres darüber s. Abschn. IX. — 27 f. So lautet Lessings in die erste Auflage übergegangene Korrektur; die ursprüngliche Lesart der Hdschr., die in die zweite Auflage übergegangen und von Lachmann aufgenommen worden ist, heißt: „Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind.“ — 28. S. über Spence und dessen Polymetis Abschn. VII. — 29 f. Die Figuren der hier angeführten Münzen sind auch keine Furien, sondern Darstellungen der dreigestaltigen Hekate.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes?

will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich itzt zu richten, alle Ursache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461.):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werkes, erkenne ich die Furie ebenso wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein (Metamorph. l. c. v. 515.).

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Übergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiq. expl. T. I. p. 162.), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stützet, hätte er Kassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübnis über ein Unglück, das sie selbst unschuldigerweise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

5. verkleinernd; die Hdschr. ursprünglich „unziemlich". — 6. Timanthes, ein bedeutender griechischer Maler (aus Sikyon), um 420—380 lebend, malte die Opferung der Iphigenie, wobei Agamemnon mit verhülltem Gesicht dargestellt war. Ein pompejanisches Gemälde, das die Opferung der Iphigenie darstellt und sonst von dem Bilde des Timanthes abweicht, hat den gleichen Zug. — 22 ff. Hier ist Spence gegen Lessing im Recht: die Frauengestalten mit den Fackeln auf dem betr. Basrelief (das in mehreren Exemplaren vorkommt) sind in der That Furien oder Erinyen; allerdings nicht in abschreckender Bildung. — 29 ff. Die Scheibe mit dem Kopf ist weiter nichts, als der mit einem Kopf (des Helios?) als Emblem versehene Schild des Meleager. — 37. Montfaucon, gelehrter Benediktiner (1655—1741), Verf. eines umfangreichen archäologisch-antiquarischen Bilderwerkes „L'antiquité expliquée" in 15 Bänden. — 42. Nicht Kassandra, sondern Kleopatra hieß in der Sage die recht-

Sein Gemälde von der Opfrung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,[9]) in den traurigen Physiognomieen so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,[10]) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern, wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste

[9]) Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

[10]) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

mäßige Gemahlin des Meleager. Sonst ist die Deutung der beiden Frauengestalten die richtige.

23 f. Das ist durchaus fraglich. Verhüllung des Gesichtes beim geistigen wie beim körperlichen Schmerz (auch beim Sterben) ist ein im Altertum durchaus verbreiteter Brauch. Daher läßt auch Euripides in der „Iphigenia in Aulis" V. 1546 den Agamemnon im gleichen Augenblicke sich verhüllen und sein Haupt wegwenden (*κἄμπαλιν στρέψας κάρα δάκρυα προῆγεν, ὀμμάτων πέπλον προθείς*).

Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern, weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon nur in Gedanken den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab.[11]) Muß ein Gott schreien, wann er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben.[12]) Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte

[11]) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

[12]) Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

6. verstellen, in älterer Redeweise häufig für „entstellen". — 11. verwendet, für fortwendet, abwendet; heut ungewöhnlich. — 14 ff. Doch nicht überall, wenn es nur nicht in übertriebener Weise geschieht. Man erinnere sich an den Kopf des rufenden Ajax (oder Menelaus), dessen Mund sehr weit geöffnet ist. — 19. Der betreffende Kopf ist eine tragische Maske. — 23. Valerius Maximus, dessen Notiz über das Gemälde des Timanthes oben citiert ist. Doch braucht mit clamare kein eigentliches Schreien gemeint zu sein, man könnte auch an ein Rufen (etwa zu den Göttern gewandt) denken. Allerdings ist Valerius Maximus in Kunstsachen keine verläßliche Quelle. — nur gedachten, d. i. soeben erwähnten. „Nur" für „soeben" ist im vor. Jahrh. sehr gewöhnlich; „gedacht" kommt nicht von „denken", sondern von „gedenken", d. h. erwähnen. Vgl. Abschn. III zu Anfang.

des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.[13])

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild.[14]) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.[15])

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen

[13]) Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

[14]) Plinius lib. XXXIV. sect. 19.

[15]) Eundem, nämlich den Myro, lieset man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19.), vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem, claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *στίβον κατ' ἀνάγκαν ἕρπειν*, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

2. Die betreffenden Reliefs, auf die Lessing anspielt, stellen Kämpfe mit Daciern vor; sie stammen aus der Zeit des Trajan, befinden sich aber am Bogen des Konstantin in Rom. — 9. Ist aus dem Wortlaut bei Plin. a. a. O. nicht mit Sicherheit zu erkennen. — 9 ff. Der Bildhauer **Pythagoras** stammte aus Rhegion in Unteritalien und war um 480 v. Chr. thätig (der Beiname Leontinus beruht auf falscher Lesart bei Plinius). Lessings in der Note mitgeteilte Vermutung hat allgemeine Billigung gefunden, nur daß man den Text des Plinius unverändert läßt und annimmt, die Statue des Philoktet sei unter der Bezeichnung „der Hinkende" im Altertum bekannt gewesen.

Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber

25. So richtig an sich Lessings Forderung ist, daß der vom Künstler gewählte Moment möglichst fruchtbar sein solle, so wenig berechtigt ist es doch, die höchste Staffel eines Affektes auszuschließen. Oft genug freilich eignet sich dieselbe aus andern Gründen nicht zur Darstellung; wo aber sonst nichts die Wahl dieses Momentes verbietet, muß es dem Künstler überlassen bleiben, sich den ihm genehmsten Moment aus der Handlung oder dem Affekte auszuwählen. Hier ist es ganz und gar das Genie und die Erfindungsgabe des Künstlers, welche in Betracht kommt; durch sie kann eine Situation, die an sich wenig fruchtbar erscheint, im höchsten Grade die Phantasie anregend gestaltet werden. — 29. über die heißt soviel als „über welche (schwächeren Bilder nämlich) hinaus"; die sichtbare Fülle des Ausdrucks heißt die im Bilde vorliegende Erfüllung oder vollständige Wiedergabe des Ausdrucks.

schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leiblichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subjekt. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

14. Lessings Verbot des Transitorischen in der Kunst ist, wenn man sich an seine oben gegebene Definition hält, vollständig berechtigt, da Erscheinungen, die plötzlich ausbrechen und nach kaum eines Augenblickes Dauer ebenso plötzlich wieder verschwinden, von der Kunst sich nicht wiedergeben lassen. Wenn er aber im folgenden Lachen und Schreien auch als transitorisch bezeichnet und deshalb der Kunst untersagt, so geht er viel zu weit und wird durch zahlreiche Kunstwerke aller Zeiten widerlegt. Diese Erweiterung des Begriffes transitorisch paßt auch nicht zu der vorher von ihm gegebenen Definition. Näheres hierüber, sowie über den fruchtbaren Moment, in Heft II der „Laokoon-Studien" des Herausgebers (Freiburg i. B. 1882). — La Mettrie ist der bekannte französische Philosoph und Materialist (1707—1751). Sein lachendes Bildnis, radiert von G. F. Schmidt, findet man auch in dem Essai sur La Mettrie, par N. Quépat, Paris 1873. Demokrits Lehre, daß man nach einer möglichst gleichmäßigen, unbewegten Weltauffassung und Stimmung zu streben habe, fand später darin den nicht ganz entsprechenden Ausdruck, daß man ihn als den „lachenden Philosophen" bezeichnete. — 16. öftrer, Form mit doppelter Steigerung, wie „die ältrern", „die neurern" u. dgl.; bei Lessing häufig.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,[1]) der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich

[1]) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον. ἦ τις Ἰήσων
Δεύτερος, ἢ Γλαύκη τις πάλι σοι πρόφασις;
Ἔῤῥε καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε —

1. Timomachus aus Byzanz lebte nach den Nachrichten des Plinius zur Zeit des Cäsar, ist aber wahrscheinlich schon früher anzusetzen. Auf seine Medea scheinen verschiedene noch erhaltene alte Kunstwerke (namentlich Wandgemälde) zurückzugehen, in denen Medea im Augenblick vor der Ermordung ihrer Kinder, mit sich kämpfend, dargestellt ist. — 31. Kreusa oder Glauke, die Braut des Jason, welche von Medea aus Eifersucht vergiftet wird.

erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urteilen.[2]) Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht gedenken, oder, wenn wir daran gedenken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgiltige erteilen. Am wenigsten wird er bei

[2]) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

4 ff. Der Wahnsinn des Ajax selbst war schon deswegen nicht darstellbar, weil die Situation des Helden zu unwürdig ist, als daß ein Künstler ihn darin hätte zeigen können; auch auf der Bühne (im Drama des Sophokles) wird sein Wüten unter den Herden nicht in Wirklichkeit uns vorgeführt, wenn er auch zu Anfang noch als Wahnwitziger in seiner Unterredung mit Athena auftritt. — 21 f. Vgl. hierüber Abschn. XX.

jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches

4. großes Maul, absichtlich gewählter, unedler Ausdruck, der aber zu Lessings Zeit immerhin noch nicht die verächtliche Bedeutung hatte, wie heutzutage. — 17. vergütet, d. i. wieder gut gemacht, in dieser Anwendung heute ungebräuchlich. — 21. überhingehend, wie oben S. 22 Z. 26 für vorübergehend, transitorisch.

für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte

12. gleichmäßigen, d. i. entsprechenden, wie oben S. 10 Z. 26.

eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren, völlige Beraubung der menschlichen

8. fatal, nicht im Sinne von „widerwärtig, unangenehm", sondern ganz entsprechend dem latein. fatalis „verhängnisvoll"; weil der Sage nach an jenem Holzscheit das Leben des Meleager hing. Es gab auch eine Tragödie Meleager von Sophokles; Sophokles scheint sich aber an die alte homerische Fassung der Sage gehalten zu haben, die von dem Holzscheit nichts weiß. — 9 f. würde daher weniger theatralisch sein, die Hdschr. ursprünglich „ist daher weniger theatralisch". — 16 f. Die Wunde des Philoktet rührt von dem Biß einer Schlange, resp. bei Sophokles von dem heiligen, das Gebiet der Nymphe Chryse auf der Insel gleiches Namens bewachenden Drachen her. Über die Veranlassung dieses Bisses wird nirgends etwas bemerkt. — 24 ff. Da es, nach der bekannten Definition des Aristoteles, zu der Aufgabe der Tragödie gehört, Mitleid zu erregen, nicht kühle Bewunderung.

Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist.[1]) Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man

[1]) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Über eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 701—705.)

Ἵν' αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάσιν,
Οὐδέ τιν' ἐγχώρων,
Κακογείτονα παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον
Βαρυβρῶτ' ἀποκλαύ-
σειεν αἱματηρόν.

Die gemeine Winshemsche Übersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolierte Übersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Übersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn diese Übersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad Isles
Where never human foot had marked the shore
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μόνον ὅπου καλὸν οὐκ*

26. Joh. Alb. Fabricius (1668—1736), Herausgeber der 1705—1718 erschienenen Bibliotheca Graeca. — 37. James Thomson (1700—1748), bekannter englischer Dichter, Verf. der „Jahreszeiten", eines beschreibenden Gedichtes. Die hier angeführten Verse stehen in seinem Trauerspiele „Agamemnon".

gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgiltig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses

εἶχέ τινα τῶν ἐγχωρίων γείτονα, ἀλλὰ οὐδὲ κακὸν, παρ᾽ οὗ ἀμοιβαῖον λόγον στενάζων ἀκούσειε. Wie dieser Auslegung die angeführten Übersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebensowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Übersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet". Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß wenn κακογείτονα von τιν᾽ ἐγχώρων getrennet werden, und ein besonders Glied ausmachen sollte, die Partikel οὐδὲ vor κακογείτονα notwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß κακογείτονα zu τινά gehöret, und das Komma nach ἐγχώρων wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Übersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach κακογείτονα setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns στόνον ἀντίτυπον, ἀμοιβαῖον, wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort κακογείτονα unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo κακός zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo τὸ κακόν zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie κακόμαντις nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, κακότεχνος nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Anteil nimmt; so daß die ganzen Worte οὐδ᾽ ἔχων τιν᾽ ἐγχώρων κακογείτονα bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue Englische Übersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in κακογείτων auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner übersetzt:

> Expos'd to the inclement skies,
> Deserted and forlorn he lyes,
> No friend nor fellow-mourner there,
> To sooth his sorrow, and divide his care.

2. Robinson Crusoe von Daniel Defoe war im Jahre 1719 in London erschienen und 1720 zuerst in deutscher Übersetzung. — 7. schmeicheln wird bei Lessing und sonst in jener Zeit sowohl mit dem Accusativ, als mit dem Dativ konstruiert. — 16. Pierre Brumoy (1688—1742), ein gelehrter Jesuit, Verf. eines Werkes über die griechischen Tragödien. — 30 ff. Diese Erklärung des Worts κακογείτων ist höchst wahrscheinlich die richtige; sonst aber scheint die Stelle verdorben zu sein, und namentlich das Wort πρόσουρος ist schwerlich in Ordnung.

Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubet sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinem Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphieren, und einer

11. zerschmelzet, als transitive Form, gegenüber der intransitiven Form „zerschmilzt" – 20 ff. In Chateaubruns Drama befindet sich in der Gesellschaft Philoktets dessen Tochter Sophie mit ihrer Erzieherin Palmire. Die Liebe des jungen Neoptolemos zu der schönen Sophie spielt in dem Konflikt, in welchen sich derselbe versetzt sieht, die Hauptrolle. — 29. Besorgung, ungewöhnlich für „Besorgnis". — 29 f. ohne seinem Bogen. Lessing gebraucht „ohne" mehrfach mit dem Dativ.

schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.[2])

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.[3]) „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger, und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm, oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben so wohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu können, als er." — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen.

[2]) Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

[3]) The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

9 f. Der in der Anm. Genannte ist der berühmte englische Nationalökonom Adam Smith (1723—1790). Anstatt des englischen Titels in der Note hat die Hdschr. anfänglich die Worte: „Adam Smith, in seiner Theorie der moralischen Empfindungen, 2 Abschn. I Kapt." — 12. einen sehr guten Grund, in der Hdschr. ursprünglich „einen sehr philosophischen Grund". — 23. gewissermaßen eben so wohl, die Hdschr. hatte anfänglich „fast eben so lebhaft". — 28. betrüglicher, heute ungewöhnlich, dafür „trügerisch".

Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes

2. Empfindung; man vergleiche, was Lessing im Abschn. XXV aus Mendelssohn über die unangenehmen Empfindungen anführt. — 8—19. Vgl. besonders V. 1315 ff., wo Neoptolemos dem Philoktet auseinandersetzt, daß er nach einer glaubwürdigen Prophezeiung nur, wenn er freiwillig mit nach Troja komme, von seinem Übel befreit werden könne; dennoch weigert sich Philoktet, mitzukommen. — 22—24 bezieht sich auf V. 410 ff., wo sich Philoktet nach dem Schicksal des Ajax und anderer alter Waffengefährten erkundigt. — 31 f. Der Inhalt des zweiten Buches von Ciceros Tuskulanen besteht in der Darlegung, daß der Schmerz zwar ein Übel, aber kein unbesiegbares sei; durch Übung und Gewohnheit, sowie durch Selbstbeherrschung, Nachahmung edler Vorbilder u. s. w. könne man ihn bezwingen.

auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblicket werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fodert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die Gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursach gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind.

6 f. Die Citate Tusc. II, 7, 19 sind aus dem Philoktet des Dichters Accius, nicht aus dem des Sophokles entnommen. — 9 f. Sie sollen ... einführen, diese Worte stehen II, 11, 27. — 12. Die römischen Gladiatoren waren entweder zu den Fechterspielen, Tierhetzen u. s. w. verdammt, d. h. als Verbrecher, Kriegsgefangene, entlaufene Sklaven verurteilt; oder sie waren feil, d. h. sie hatten sich zu diesem entehrenden Berufe aus freien Stücken verkauft oder vermietet. — 19 f. Vgl. oben S. 2?. — 23. Klopffechter hießen ursprünglich zunftmäßige Fechter, welche wandernd ihre Kunst lehrten; „klopfen“ bedeutet dabei ein Fechten, bei dem es mehr auf Lärmen und Schlagen, als auf kunstgerechte Hiebe ankam. Dadurch bekommt das Wort mit der Zeit die Bedeutung eines prahlerischen Berufsfechters. Da der Kothurn die in der alten Tragödie übliche Fußbekleidung der Schauspieler war, so sind also „Klopffechter im Kothurn“ Schauspieler, die sich in prahlerischer Weise als Helden gebärden. — 24 ff. Lessings verwerfendes Urteil der Senecaschen Tragödien (die hier sogenannt heißen, weil die Autorschaft des Seneca früher vielfach angezweifelt worden ist) wird von der modernen Forschung im wesentlichen geteilt, da in denselben das hohle Pathos an Stelle wahren menschlichen Fühlens und Empfindens tritt.

Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebenso wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung acht giebt, die in ihren

2. Ktesias ist verschrieben für Ktesilaus; so lautete in den früheren Ausgaben des Plinius XXXIV, 77 die Lesart für Kresilas, den Meister der Statue eines sterbenden Verwundeten, „welchem man ansehen konnte, welch' kleiner Rest Leben noch in ihm sei". Doch ist die Verbindung dieses Künstlers mit den Gladiatorenspielen ein Irrtum, zu dem sich Lessing durch eine Stelle in Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" hat verleiten lassen: Winckelmann hielt die berühmte Statue des sog. sterbenden Fechters (auf dem Kapitol) für identisch mit jenem Verwundeten des Kresilas. Nun lebte aber Kresilas zur Zeit des Phidias, wo man nichts von Gladiatoren wußte; auch ist der sog. sterbende Fechter kein Gladiator, sondern ein Gallier, und ein Werk der Künstlerschule von Pergamon. — 4f. Bombast, Schwulst; die Ableitung des Wortes steht nicht fest. — Rodomontaden, Prahlereien, benannt nach Rodomonte, einem Großsprecher in Bojardos „verliebtem Roland". — 29. Disproportion, das entsprechende deutsche Wort „Mißverhältnis" scheint zu Lessings Zeit noch nicht im Gebrauch gewesen zu sein.

eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran.[4]) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules

[4]) Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penseroit Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.

2. so stark es will; die Hdschr. ursprünglich „wolle". — 7. antreiben; die Hdschr. ursprünglich „bewegen". — 26. Lichas, welcher dem Herakles das vergiftete Gewand von der Dejanira überbracht hatte. — 32 f. Das Orakel zu Dodona hatte dem Herakles nach Verlauf von 15 Monaten Erlösung von seinen Mühsahlen prophezeit, sein Vater Zeus aber hatte ihm einst verkündigt, daß er durch keinen Lebenden, sondern durch einen Bewohner des Hades untergehen werde (Trachin. 47; 166 ff.; 1159 ff.). Beide Orakel gehen nun in

ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen.[5]) Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

Es giebt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani,[1])

[5]) Trach. v. 1088. 89.

— — ὅστις ὥστε πάρθενος
Βέβρυχα κλαίων — —

[1]) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

Erfüllung: der Verstorbene, durch den er untergeht, ist der Kentaur Nessos; und Erlösung von allen Kämpfen bringt ihm der Tod (ebd. 1162 ff.).

11. Verzuckungen, für das heute gebräuchlichere „Zuckungen". — 15. Garrick, der berühmte englische, auch in Deutschland durch Gastreisen bekannt gewordene Schauspieler (1716—1779). — 16. Skävopoeie, alte Schreibweise (wie Zävs für Zeus) anstatt „Skeuopoeie", d. i. die Anfertigung von Masken, Kostümen und sonstigen Theaterrequisiten. Die hohe Meinung, die Lessing hier von der Schauspielkunst der Alten äußert, ist schwerlich gerechtfertigt; da die Masken jedes Mienenspiel hinderten, war offenbar die Gebärde der wichtigste Teil der alten Schauspielkunst. Allerdings ist es wahrscheinlich, daß der Held eines Stückes nicht durch das ganze Stück hindurch dieselbe Maske trug, vielmehr je nach Situation und Stimmung verschiedene; aber der Nachteil des fehlenden Mienenspieles blieb dabei doch bestehen. — 24. Bartholomäus Marliani aus Mailand (gest. in Rom um 1560), verfaßte die erste größere wissenschaftliche Topographie von Rom (1544). In

und von den neuern den Montfaucon[2]) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebenso wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei ältrern Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können.[3]) Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre

2) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondoit à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

3) Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus seculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

derselben ist bereits der Gedanke ausgesprochen, daß die Künstler des Laokoon in manchen Punkten von Virgil abgewichen seien, weil sie gesehen hätten, daß vieles, was dem Ohr gefalle, doch dem Auge nicht angenehm sei. „Ich sollte selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen," bemerkte Lessing hierzu.

1. Montfaucon, s. oben S. 16. — 12. Macrobius, röm. Schriftsteller ums Jahr 400 n. Chr., wesentlich Kompilator, weshalb seine aus ältern Quellen stammenden Notizen Beachtung verdienen — 13. Es giebt mehrere Dichter Pisander; welchen davon Virgil nachgeahmt haben soll, weiß man nicht sicher, man denkt aber in der Regel an den cyklischen Dichter dieses Namens (angeblich noch vor Hesiod, nach andern um 650 v. Chr.). Ob übrigens die Laokoonsage von ihm erzählt war, wissen wir nicht, da Macrobius ausdrücklich nur die Zerstörung Trojas, Sinon, das hölzerne Pferd nennt. Die älteste Erwähnung des Mythus in der Litteratur, von der wir wissen, ist bei dem Dichter Arktinos; bei ihm töteten die beiden Schlangen nur den Vater und den einen Sohn.

Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch itzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzern Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus[4]) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse ge-

[4]) Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474.

8 f. bei griechischen Schriftstellern; hier kommt wesentlich der Laokoon des Sophokles in Betracht, von dem wir aber sehr wenig wissen. Die Vermutung, daß die Erzählung der Sage bei Hygin Fab. 135 uns im wesentlichen den Inhalt des Sophokleischen Laokoon wiedergebe, so daß also auch bei Sophokles Laokoon und seine beiden Söhne umkämen, ist neuerdings von Robert (Bild und Lied, Berlin 1881, S. 193 ff.) bekämpft worden; letzterer sucht vielmehr nachzuweisen, daß bei Sophokles nur die Söhne starben, Laokoon selbst aber am Leben blieb. — 17. Quintus Calaber, richtiger Quintus Smyrnäus, epischer Dichter aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. n. Chr., Verf. der Posthomerica, einer Fortsetzung der Ilias. — 23. verblinden, ältere, heute ungebräuchliche Form für erblinden.

wesen sein, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen[5]) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige,[6]) welcher sowohl Vater

[5]) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben:

Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς.

[6]) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Galerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid. lib. II. 199—224.):

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,

1. **Lykophron**, griech. Dichter um 280 v. Chr., dessen Gedichte zahlreiche mythologische Details enthielten. Robert meint, daß Lykophrons Fassung der Sage auf Sophokles beruhe. — 3 f. Das ist nach dem oben S. 36, 13 über Arktinos Gesagten allerdings nicht richtig, sondern könnte höchstens von Sophokles gelten. — 15. **Eumolp** ist eine Person in dem satirischen Romane des Petron, der uns die Sitten der ersten Kaiserzeit vorführt. — 20 f. Ob Petron seine Gemäldegalerie ganz und gar ersonnen hat, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, verschiedene der von ihm beschriebenen Bilder können sehr wohl in Wirklichkeit existiert haben. Hingegen ist allerdings die Nachahmung Virgils ganz zweifellos, darf aber dem Petron nicht zur Last gelegt werden, da derselbe offenbar absichtlich seinen Eumolp dieses Plagiat begehen läßt, indem dieser als alberner Dichter gezeichnet wird.

als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtnis hat immer an ihren Versen ebenso viel Anteil, als ihre Einbildung):

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Iam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Iacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern nach seiner Meinung geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt, sanguineae jubae: Petron, liberae jubae luminibus coruscant. Virgil, ardentes oculos suffecti sanguine et igni: Petron, fulmineum jubar incendit aequor. Virgil, fit sonitus spumante salo: Petron, sibilis [1]undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheure, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen

1. Dies Resultat wird von Robert a. a. O. S. 203 als durchaus richtig bezeichnet scheint aber bei unserer lückenhaften Kenntnis von der Tradition der Laokoonsage etwas zu kühn. Wenn in der ältesten Fassung der Vater und ein Sohn umkamen, in einer andern spätern die beiden Söhne ohne den Vater, so könnte die dritte Version bei der alle drei sterben, auch sehr wohl älter als Virgil sein.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Criticus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[7])

Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmütige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.), welcher, bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen, sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — *ἔνθα γυναῖκες*
Οἴμωζον, καὶ πού τις ἑῶν ἐπελήσατο τέκνων,
Αὐτὴ ἀλευομένη στυγερὸν μόρον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Üppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verraten wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

[7]) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfants et leur père.

16. Parergon, d. h. Nebenwerk, gebrauchen die Alten gern von den Nebenfiguren in einem Gemälde; daher auch Lessing im folgenden im Gleichnis von einem Gemälde bleibt („mit wenigen bedeutenden Strichen" — „Petron malt dieses Nebenwerk aus").

Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstricket, und da der Vater ihnen zu Hilfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[8]) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge, alles was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im

[8]) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.

9 ff. Man vgl. die eingehende Zergliederung der Virgilischen Erzählung bei Plüß, Vergil und die epische Kunst (Leipzig 1884) S. 57 ff. Lessings Auffassung wird von Plüß S. 84 ff. bekämpft. — 20. Donatus, ein römischer Grammatiker um 400 n. Chr., der einen Kommentar zum Virgil verfaßt hat. Indessen ist dasjenige, was unter diesem Namen auf uns gekommen ist, sehr verdächtig. — 22. so schnell, in der Hdschr. ursprünglich „so geschwind". — 32. mich dünkt; daneben gebraucht Lessing aber auch „mir dünkt". — 35. dieses Schild; so Lessing immer, während wir heute in der Regel die Waffe den Schild nennen, das Schild aber eine Tafel u. dgl.

Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Ärme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragende spitze Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt

2. Ärme, ältere, früher häufig gebrauchte Pluralform, neben der aber auch immer die Form „Arme“ vorkam. — 24. ausdrückend; wir würden heute hierfür lieber „ausdrucksvoll“ oder „bezeichnend“ sagen. — 28. gewirket; wir bedienen uns in solchen Fällen anstatt des Simplex „wirken“ lieber des Kompositums „bewirken“. — 31. aus dieser Wulst; heute gebraucht man Wulst in der Regel männlich; doch ist die weibliche Form richtiger (vgl. Geschwulst). — 32. Abfall von Mensur, d. h. Abweichung von den richtigen und schönen Verhältnissen; „Mensur“ wie mensura bei Plin. XXXV, 75 im Sinne von „Proportionalität“.

Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn*) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit beiden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern

*) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

4. Franz Cleyn, Maler und Kupferstecher, 1590—1658. — 21 ff. In der antiken Kunst ist es etwas durchaus Gewöhnliches, daß selbst da Nacktheit gewählt wird, wo sie an sich zur dargestellten Situation durchaus nicht paßt; so werden Krieger wohl mit Helm, Schild und Beinschienen, aber ohne Panzer dargestellt, was im wirklichen Kampfe nie vorkam. Der Grund ist auch hier der von Lessing angegebene. — 31. Dryden, John, berühmter englischer Dichter, 1631—1700.

tadelhaft werden müssen.[10]) Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiednen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

[10]) So urteilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarqués, s'il vous plaît, que les Draperies tendres et legères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devroit être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'isle de Tenedos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifioit à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vû, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse resembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des Draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

11 ff. Dessenungeachtet ist nicht zu übersehen, daß es auch eine Schönheit der Gewandung giebt, die in ihrer Art mit der Schönheit des Körpers wohl zu wetteifern imstande ist. Die alte Kunst bietet hierfür zahlreiche Belege. — 22. Du Fresnoy, ein französischer Maler (1611—1665), ist Verfasser eines lateinischen Lehrgedichtes über die Malerei: „De arte graphica liber" (1684 nach seinem Tode publiziert); einen Kommentar dazu hat Roger de Piles (1635—1709), welcher auch selbst einen Cours de peinture geschrieben, verfaßt.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdrucke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie, gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern, zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese

8 f. Man vgl. das lateinische Sprichwort frons ianua mentis. — 12. geringschätzig brauchen wir jetzt in der Regel nur aktiv, gleich „geringschätzend", während es hier und auch sonst bei Lessing in passivem Sinne, gleich „geringgeschätzt" gebraucht ist.

Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1] Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen; wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in

[1]) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture. Tome III. p. 513.). De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Virgils gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

1 ff. Das ist im allgemeinen auch heute noch die am meisten verbreitete Auffassung, daß die Kunst der Kaiserzeit nicht mehr fähig gewesen sei, ein Werk wie den Laokoon aus eigener Kraft zu erfinden. Seitdem man freilich die pergamenischen Altarreliefs kennen gelernt, ist von verschiedenen Seiten angenommen worden, daß die Situation des Laokoon nicht ganz originale Erfindung sei; und damit würden die Verteidiger derjenigen Ansicht, wonach die Gruppe unter Titus gearbeitet wäre, an denen es auch heute noch nicht fehlt, einen neuen Stützpunkt gewinnen. — 26. Scipione Maffei, bedeutender italienischer Archäolog und Kunstsammler (1675—1755). Den Laokoon besprach er in seiner Erklärung alter Statuen, Taf. I. — Jonathan Richardson, englischer Maler und Kunstschriftsteller (1663—1745). Über seine Schrift „Über die Theorie der Malerei" vgl. oben die Einleitung S. XI. — Christ. Ludw. v. Hagedorn (der Bruder des bekannten Anakreontikers Friedrich v. H.), Direktor der sächsischen Kunstakademieen und Kunstschriftsteller (1713—1780). Über seine „Betrachtungen über die Malerei" s. Einleitung S. XVI. — 27 f. de Fontaines (oder Desfontaines), französischer Kritiker (1685—1745), Verf. einer Übersetzung des Virgil.

dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?[2]) Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende

[2]) Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA

IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese

5. Über willkürliche und natürliche Zeichen vgl. man Abschn. XVII. — 20. Jakob Sadolet (1477—1548), Kardinal und formgewandter lateinischer Dichter. — Es ist eines alten Dichters würdig; in der Hdschr. ursprünglich: „Es ist vortrefflich“

Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten, gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte,

Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jamjam ingentes flectus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et paene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14) lieset er vivi; für errant (v. 15) oram, u. s. w.

einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist, ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Äneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu:[3]) die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fodere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur

[3]) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette Description pathétique de la Destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

29. Augenpunkte, d. h. Gesichtspunkte.

in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns itzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten historischen Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab, nur mit dem Unterschiede, daß wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher den Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei

25 f. Auch von den Verteidigern der Ansicht, daß das Kunstwerk älter sei als das Gedicht, wird heutzutage nicht mehr behauptet, daß Virgil die Gruppe bei seiner Beschreibung im Sinne gehabt habe. Allerdings machen die Gegner alsdann wieder den Einwand, es sei doch sehr auffallend, daß Virgil, wenn die Laokoongruppe zu seiner Zeit schon existierte und sich in Rom befand, nicht durch dieselbe beeinflußt worden wäre. Allein man wird durch nichts zu der Annahme genötigt, daß die Gruppe schon zur Zeit des Virgil in Rom war; sie könnte sehr wohl erst unter den Kaisern von ihrem ursprünglichen Standorte her nach Rom versetzt worden sein.

Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk andrer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinig-

2. es nachzuahmen. Nach Herder hieße „einen nachahmen" den Gegenstand oder das Werk des andern nachahmen, „einem nachahmen" aber, die Art und Weise der Behandlung von einem andern entlehnen. Dieser Unterschied ist aber nicht nachweisbar; nachahmen wird, wo es sich um Personen handelt, mit Dativ und Accusativ ohne Unterschied gebraucht, hingegen bei Sachen nur mit dem Accusativ (also nie „einer Sache nachahmen"). — 15 ff. Insofern die Nachahmung als Prinzip der Künste bezeichnet wurde, eine Definition, die wir bereits bei Aristoteles finden und die die damalige Ästhetik bis auf Batteux und Ramler nicht nur beibehalten, sondern sogar so auf die Spitze getrieben hatte, daß Mendelssohn und Lessing das Prinzip der Nachahmung wesentlich einzuschränken für gut fanden.

keit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis[1]) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.[2]) Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,[3]) auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen

[1]) Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führet den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

[2]) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

[3]) Ich sage, es kann sein. Doch wollte ich zehn gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Üppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta

7. Joseph Spence (1699—1768), englischer Gelehrter, lebte als Professor der Geschichte in Oxford. Sein „Polymetis" hatte ihm damals einen bedeutenden Namen verschafft, wird aber hier von Lessing mit vollem Rechte bekämpft. — 15. Valerius Flaccus, gest. um 90 n. Chr., Verf. einer epischen Schilderung des Argonautenzuges. An der hier angeführten Stelle fingiert er, daß das Heer eines skythischen Anführers bereits den Blitz als Schildzeichen geführt hätte, wie einige römische Legionen der Kaiserzeit. — 22. Joseph Addison (1672—1719), berühmter englischer Gelehrter und Staatsmann, Herausgeber der Zeitschrift „Der Zuschauer". Seine weiter unten citierten „Gespräche über Münzen" haben eine ähnliche Tendenz wie Spences „Polymetis", zeigen dabei aber vielfach Unkenntnis der alten Kunst und ein völliges Verkennen dichterischer und malerischer Prinzipien. — 22f. zu sehen glaubte, in der Hdschr. ursprünglich „erblickte".

und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Rätsel für alle

Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Konstruktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese (s. dessen Reisen, deut. Übers. S. 249): „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedruckt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Vors erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme

15ff. **Rigaltius**, **Lubinus** und **Britannicus** sind Philologen des 16. und 17. Jahrhunderts, welche Kommentare zum Juvenal verfaßt haben; namentlich der Kommentar des Britannicus ist sehr geschätzt. — 16. **Glosse**, d. h. Randbemerkung eines Abschreibers in einer alten Handschrift. — 31. **Bellori**, Antiquar aus dem 17. Jahrh., welcher zahlreiche antike Bildwerke publiziert hat, vornehmlich in dem Werk, welches den Titel führt: Admiranda Romanarum antiquitatum vestigia (1693). — 44ff. Damit ist Lessing im Unrecht. Weder liegt in den Worten Juvenals, wenn man die Beziehung auf den Besuch bei der Rhea annimmt, ein Hysteronproteron, da es sich um keine historische Aufzählung, sondern nur um beiläufige Angabe der dargestellten Scenen handelt, noch wäre der Besuch des Mars bei der Rhea als „Schäferstunde" ein unpassendes Emblem für einen Helm. Als Beweis dient, daß Sidon. Apoll. II, 395 als Darstellungen eines Schildes

Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

> Aura — — — venias — —
> Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Überraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet jener ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Oberteile weit vor; und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es notwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurteil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebenso wenig Zweifel desfalls übrig bliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison ebendieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt oder bei jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Τὴν μὲν ἄρ᾽ Οὔλυμπόνδε πόδες φέρον* (Iliad. Σ v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der

die Zwillinge, die Wölfin, den Tiber, Amor, Mars und Ilia nennt, also die beiden Scenen, die von der Wölfin gesäugten Zwillinge, nebst dem Flußgott, und dem von Amor zur Rhea geleiteten Mars, ebenfalls in unhistorischer Reihenfolge.

2 ff. In der griechischen Fassung der Sage ruft Kephalos, als ihn seine eifersüchtige Gemahlin belauscht, eine schattige Wolke, *νεφέλη*, herbei, und Nephele ist ebenfalls ein gewöhnlicher Frauenname. — 11 ff. Das Relief findet sich in der zweiten Ausgabe der Admiranda auf Taf. 51. — 18—29. Auch dieser Zweifel ist ungerechtfertigt; auf der noch vorhandenen Münze schwebt Mars in der That herab. — 31 f. von der man ... kein Exempel findet, unrichtig; namentlich die pompejanischen Wandgemälde bieten sehr zahlreiche schwebende Figuren. — 32 ff. Auch die neuere Malerei kennt schwebende Figuren ohne Flügel oder Wolken. Ich erinnere nur an die schönen, dem Rafael beigelegten Stunden des Tages und der Nacht.

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifieret, und eine Art weiblicher Sylphen, unter dem Namen Aurae, verehret haben.[4]) Ich gebe es zu, daß, wenn

Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. III) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alten Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das sich, wo ich nicht irre, zu Rom in dem Pallaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öftrer berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen kopieret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den von Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermutungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißet. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem dem ohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Dem ohngeachtet: non liquet.

[4]) „Ehe ich," sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208), „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte vom Cephalus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung, Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu

4. personifieret, nach dem franz. personifier, bei Lessing häufig anstatt des heute üblichen „personifizieren". — Sylphen, Luftgottheiten, nach dem Aberglauben des Mittelalters; das Wort kommt im Altertum nicht vor. — 7. verabredete, d. h. konventionelle, im Gegensatz zu den natürlichen. — 16. Das Basrelief ist identisch mit dem von Addison angeführten bei Bellori, und gehört zu einem Altar (der sog. Ara Casali). In der That aber erscheint Mars hier nicht schwebend, sondern schreitend. — 19. bedeutend, nicht in der Bedeutung von „großartig", sondern soviel als „bedeutsam, ausdrucksvoll". — 31 ff. Lessings Konjektur ist nicht haltbar, vielmehr die von ihm bekämpfte Addisonsche Erklärung von pendentis jedenfalls vorzuziehen. Ganz entsprechend heißt bei Sil. Italic. Punic. XIII, 327 Pan pendenti similis und ebd. 337: similis volanti.

Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket.[5]) — Er-

sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura, nichts als die Luft überhaupt, oder einen sanften Wind insbesondere, zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura ebensowohl ein schönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei dem Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib XLVIII) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

[5]) Iuvenalis Sat. VIII. v. 52—55.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schönres, und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur," erzählet Äsopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. Merkur lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr ebenso viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie teuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen oben drein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie oben drein gehen konnte? Merkur übersahe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine

4. schlechter, d. h. schlichter, einfacher. — 5 f. Für gewöhnlich bestehen allerdings die Hermen der Alten nur aus Pfeiler und Kopf, indessen giebt es doch auch solche, die außer dem Rumpfe auch noch Arme und Hände haben, wo also nur die Beine fehlen. — 18. Diana wird von schlankem, mehr männlichem Bau vorgestellt, namentlich mit sehr geringer Entwicklung von Hüften und Bauch. — 44—50. Diese Deutung scheint sehr plausibel, ist aber doch nicht zweifellos; denn einerseits stellten keineswegs alle Bildsäulen den Merkur in Hermenform vor, andrerseits machte man auch noch von andern Gottheiten Bilder in Hermenform.

läuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu Folge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopieret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers?[6]) Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet?[7]) Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet: war

Demütigung ebenso natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Übersetzern und Nachahmern der Fabeln des Äsopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

[6]) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

[7]) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

10. syrische, eigentlich assyrische (beides wird von den römischen Dichtern oft identisch gebraucht), da der Orient die besten Narden und Spezereien lieferte. — 15. Der Maler heißt nicht Echion, wie man früher bei Plin. XXXV, 78 las, sondern Aëtion. Man hat, obgleich ohne stichhaltigen Grund, mehrfach in dem berühmten Gemälde der „aldobrandinischen Hochzeit" (in der Bibliothek des Vatikans) eine Nachbildung seines Bildes, der nova nupta, erkennen wollen. — 34 f. kein Töpfer eine; die Hdschr. ursprünglich „ein Töpfer keine"

Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen?[8]) Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird?[9]) — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern

[8]) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viaï
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu sein. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Prozessionen mit ihren Göttern überhaupt, ebenso gewöhnlich waren, als noch itzt in gewissen Ländern die Prozessionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession recht sehr wohl passen." (come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifierten Abstrakten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Prozession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Prozession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

[9]) Aeneid. Lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

1. **Ephemeron**, ein nur einen Tag lebendes Wesen, wie die Eintagsfliege. — 43. **Preiger**, holländischer Gelehrter aus der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

statt eigentümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wässrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebenso wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchem sie ihm verkleinerlich ist.[10])

VIII.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen; daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[1]) Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache; auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren

[10]) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seinem Gespräche über die alten Münzen.
[1]) Polymetis Dial. IX. p. 129.

2. ekel, hier nicht in der scharfen Bedeutung, in der wir das Wort heute fast allein gebrauchen, sondern mehr allgemein: „widerwärtig". — 24. Keineswegs meistenteils, sondern nur bisweilen. — 32. Unter den Faunen versteht Lessing wohl die Pansfiguren mit Ziegenfüßen und Hörnern. Die Satyrn haben in den Kunstwerken nur ganz vereinzelt Hörner.

waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.[2]) Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Kabinett zu Berlin sehen kann.[3]) Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, *Δίμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön, als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[4]) Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie

[2]) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.
[3]) Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 240.
[4]) Polymetis Dial. VI. p. 63.

10 ff. An der betreffenden Büste (von grünem Basalt) wachsen die Hörner oberhalb der Stirnbinde aus der Stirn selbst hervor. — 12 ff. Unrichtig; das Diadem ist an Dionysosköpfen außerordentlich häufig. Im antiken Schönheitsideal gilt eben eine niedrige Stirn für schön, und daher ist die künstliche Verkürzung der Stirn durch die Stirnbinde sehr beliebt. — 25 f. Athene und Hera sowohl, als auch andere Gottheiten (Apollo, Ares, Dionysos u. s. w.) kommen auf Denkmälern blitzschleudernd vor. — 27 ff. Ist durchaus unbegründet.

ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[5]) Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.“[6])

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifierte Abstracta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an ge=

[5]) Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

[6]) Polymetis Dial. VII. p. 74

liebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheus eben so fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil

1 f. abgesonderten, d. h. abstrahierten, wofür oben S. 3 Z. 10 „abziehen" gesagt ist. — 4 ff. Dies kann nicht in der Bestimmtheit, mit der es hier ausgesprochen ist, festgehalten werden. Die einzelnen Göttertypen zeigen eine sehr mannigfaltige Behandlung des Ideals; man vgl. z. B. die Aphroditestatuen von Melos, vom Kapitol, die mediceische und die Kallipygos (in Neapel). — 19 ff. Durch diese Forderung werden die Grenzen der Kunst zu stark eingeschränkt. Ares erscheint in zusammengesetzten Werken (z. B. Gruppen) nicht bloß als Kriegsgott, sondern auch als Liebhaber der Aphrodite; Artemis besucht den Endymion, was ihrem eigentlichen Charakter durchaus widerspricht, u. dgl. m. — 28. mit fleckigten Wangen, nicht ganz genaue Auffassung der Worte maculis suffecta genas; es heißt vielmehr „mit lebhaft geröteten Wangen".

dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam.[7])

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeve formidine cuncta replerit
Limina.[8]) —

Oder man kann sagen; der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will: so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne

[7]) Argonaut. Lib. II. v. 102—106.
[8]) Thebaid. Lib. V. v. 61—69.

allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,[1]) mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir, unter den noch übrigen Statuen von ihm, keine mit Hörnern finden,[2]) so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es

[1]) Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant, in der letzten ohn einen Zeile, scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

[2]) Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon, Suppl. aux Ant. T. I. p. 154.) hat kleine, aus der Stirne hervorsprossende Hörner: aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Be-

3 ff. Die Kultusbilder in den alten Tempeln waren meist unvollkommene Schnitzbilder aus primitiver Zeit oder genaue Kopieen von solchen. Es ist damit ähnlich, wie im katholischen Kultus, wo auch die verehrtesten Marien- oder Heiligenbilder künstlerisch sehr niedrig zu stehen pflegen, die Schöpfungen der großen Maler aber nur in seltenen Fällen auch Gegenstand der Anbetung sind. — 9 ff. Als auf Veranlassung der zürnenden Aphrodite die Männer von Lemnos ihre Frauen verließen und diese den Beschluß faßten, alle Männer zu töten, rettete Hypsipile ihren Vater, den König Thoas, indem sie ihn als Bacchus verkleidete. — 15 f. Das ist nicht der Fall; es ist eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bacchusfiguren mit Hörnern noch erhalten. Andrerseits ist die Annahme, daß diese Figuren alle Tempelbilder gewesen sein müßten, ebensowenig gerechtfertigt, wie die Ansicht, daß Bacchus in allen seinen Tempeln mit Hörnern erschienen sei. Denn die Hörner sind nicht ein Sinnbild, welches sein Wesen an sich bezeichnete, sondern bezogen sich nur auf eine bestimmte Seite seines Wesens und hingen jedenfalls auch mit gewissen mystischen Vorstellungen zusammen. — 30. Hier gebraucht Lessing Faun identisch mit Satyr, während er oben S. 60 Faunen und Satyrn nebeneinander als etwas verschiedenes nennt. — 31 f. Daran hält die antike Kunst im allgemeinen fest; doch muß an den mit Widderhörnern versehenen Zeus Ammon erinnert werden, von dem wir sehr schöne und schwerlich bloß für Kultuszwecke bestimmte Köpfe besitzen.

keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich, als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser

gleiter des Weingottes anständiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott) *Ἐβούλετο δὲ καὶ Ἀλέξανδρος Ἄμμωνος υἱὸς εἶναι δοκεῖν, καὶ κερασφόρος ἀναπλάττεσθαι πρὸς τῶν ἀγαλματοποιῶν, τὸ καλὸν ἀνθρώπου ὑβρίσαι σπεύδων κέρατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

6—20. Diese an sich wohlbegründete Unterscheidung ist nur in Wirklichkeit nicht leicht durchzuführen, weil man nur selten bei einem alten Kunstwerk es mit Sicherheit beurteilen kann, ob es zu Kultuszwecken bestimmt gewesen sei oder nicht. — 12. Verabredungen, d. i. Tendenzen. — 37. Man achte auf die im Deutschen ungewöhnliche, dem Lateinischen entlehnte Konstruktion.

ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.[3])

[3]) Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Academie des Inscript. T. V. p. 48.) Auch sogar die Urne von Hetrurischer Arbeit, beim Gorius (Tab. 151 Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die Hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht so wohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Entstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann, auf einem Carneole in dem Stoßischen Kabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der schönen Wiss. V. Band S. 30). Der Herr von Hagedorn riet hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen. (Betrachtungen über die Malerei S. 222.) Allein Herr Winkelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Mastaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hecate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheinet, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winkelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtnis haben, die es mit der Hetrurischen

8. als welche, in kausaler Bedeutung, so viel als „da dieselben". — 10. Abraxas, geschnittene Steine aus später Zeit, welche außer Götterfiguren das (angeblich eine geheimnisvolle Benennung Gottes bedeutende Wort) Abraxas trugen. — 10 f. Chifflet und Licetus sind antiquarische Gelehrte des 17. Jahrh. — 12 f. die Urne von Hetrurischer Arbeit; gemeint ist eine griechische gemalte Vase. Diese Gefäße, deren man dazumal nur noch sehr wenige kannte, galten als Werke der etruskischen Kunst, während in Wirklichkeit nur ein sehr geringer Bruchteil unter den vielen Tausenden bemalter Vasen etruskische Arbeit sind. — 13. Der Archäologe Gori lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. — 24 ff. Diese Beobachtung Lessings hat die neuere Forschung durchaus bestätigt. Die Furien (Erinyen) werden, ebenso wie die Medusa, nur von der untergeordneten Kunst, resp. dem Kunsthandwerk in abschreckender Häßlichkeit dargestellt; die entwickelte Kunst stellt sie in durchaus menschlich-edler Bildung dar, indem ihr schreckliches Amt lediglich in ihre Attribute (Schlangen, Fackeln, Geißeln) verlegt wird. In der Regel erscheinen sie im Typus der Jägerinnen, weil sie gleich schnellen Hunden die Missethäter verfolgen. — 26. Catull, Ged. 64, V. 194. — 27 f. in dem Stoßischen Kabinette; die Sammlung des Baron v. Stosch, die sich jetzt im Berliner Museum befindet. Auch Winckelmann schreibt immer „Stoßisch", um den Mißklang Stoschisch zu vermeiden. — 36. Baron Ezechiel von Spanheim, ein berühmter Numismatiker, 1710 in London gestorben. Die Stadt Lyrba liegt in Cilicien, Mastaura (Lessing schrieb irrtümlich Maßaura) in Lydien.

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle.[4]) Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifieren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,[5]) auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten

Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Überdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öftrer eigensinnige Symbole der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler sein.

[4]) Polymetis Dial. VII. p. 81.

[5]) Fast. lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur vom Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

8. Folge = Folgerung. — 9 f. Nach römischer Götterlehre die sog. Vesta minor; die Vesta maior oder cana ist Gemahlin des Cölus oder Janus und Mutter des Saturnus. — 11 f. Mißhandlungen des Priapus; nach der bei Ovid. fast. VI, 321 ff. erzählten Sage wollte Priapus einst die schlummernde Vesta, die er nicht kannte, überwältigen, da weckte sie das Geschrei des in der Nähe befindlichen Esels des Silen; seitdem sei der Esel am Vestafeste von der Arbeit in der Mühle befreit.

des Numa, Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[6]) Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedne alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird.[7]) Auch zu Corinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.[8]) Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[9]) Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.[10]) Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand.[11]) Zugegeben, daß es uns itzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch

[6]) Fast. lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater; Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiednen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

[7]) Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

[8]) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 194. Edit. Kuhn.

[9]) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

[10]) Polyb. Hist. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

[11]) Plin. lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzeln Stücke des Scopas sagt,

7. Der Dienst der Vesta war bereits unter den Geschäften der alten Pontifices eins der wesentlichsten; den Namen Pontifices Vestae (oder P. maiores) nahmen sie erst unter Kaiser Aurelian (270—275) an, als dieser das Kollegium der Pontifices Solis stiftete; vgl. Marquardt, Röm. Staatsverwaltung III, 236. Diese Benennung hat also im vorliegenden Falle keine Beweiskraft. — 12. Jassos, Stadt in Karien. — 14. Der berühmte Bildhauer Skopas aus Paros lebte in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. — 16 f. Die bekannte Statue einer Vestalin im Museum des Vatikan wurde von manchen für eine Vesta erklärt. Zweifellos kenntliche Statuen der Vesta sind uns in der That nicht erhalten; doch wird die sog. Vesta Giustiniani (heute im Besitz des Fürsten Torlonia) wohl in der That eine solche sein. — 37. Justus Lipsius, ein berühmter holländischer Philolog, 1547—1606.

die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.[12])

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“[1])

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst;

hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta ebenso oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

[12]) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Τὴν γῆν λέγουσιν Ἑστίαν, καὶ πλάττουσιν αὐτὴν γυναῖκα, τύμπανον βαστάζουσαν, ἐπειδὴ τοὺς ἀνέμους ἡ γῆ ὑφ' ἑαυτὴν συγκλείει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Ἑστία* eben dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.“ Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχῆμα αὐτῆς τυμπανοειδὲς εἶναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anders dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget, (Ad Tabulam Iliadis p. 334.) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

[1]) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

5. Der byzantinische Historiker Georgios Kodinos (um 1453) ist für die hier vorliegende Frage ein durchaus unzuverlässiger Zeuge. — 14. Verbindlichkeit haben, mit dem Dativ konstruiert, wie „verbindlich sein“; wie heute in der Regel mit „gegen“. — 23. Suidas (um 960), ein byzantinischer Gelehrter, Verf. eines noch vorhandenen, meist aus älteren Quellen schöpfenden Wörterbuches. — 26 ff. Diese Erklärung ist jedenfalls die allein richtige. — 33. Tympana sind große Räder ohne Speichen, wie man sie für Lastwagen benutzte; als musikalisches Instrument entsprechen sie meist unserem Tambourin. — 38. Rafael Fabretti, ital. Gelehrter, gest. 1700.

aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehn,

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
Uranie —[2])

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[3]) „Es verdienet angemerkt zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen.[4]) — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig.“ —

Wenn der Dichter Abstracta personifieret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisieret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

[2]) Statius Theb. VIII. v. 551.
[3]) Polym. Dial. X. p. 137.
[4]) Ibid. p. 139.

3. Der Stab oder Radius, womit Mathematiker und Astronomen ihre Figuren in dem Sand auf ihren Zeichentischen zu entwerfen pflegten. — 13 f. Serraglio, Lessing meint den Harem; Serail ist der Palast des Sultans. — 33. Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten vgl. man des Herausgebers Laokoon-Studien Heft I, Freiburg i. Br.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere, an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifierte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten; nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit, ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne

welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.[5])

[5]) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung, oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une Ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poèt ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein Attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer, sagt er, nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung, und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbekleidet; und in einer andern, durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt, (Lib. I. c. 21. Lib. II. c. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden, der Treue, das Beiwort dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara Fides colit
Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit

7—28. Die Annahme hat viel für sich, daß sich Horaz bei seiner allegorischen Schilderung an ein damals vorhandenes und bekanntes Gemälde der Necessitas angelehnt hat. — 16. Sanadon, Noël Etienne, 1676—1733, franz. Philologe.

XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.[1]) Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr, die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßstellet.

[1]) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. *Π.* v. 681. 82.)

Πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι
Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu' Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son tems au sommeil; nous ne connoissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paroissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des Observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit über einander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn.) *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Über einander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 141.) liegt nicht anders. Die neuern Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten

2. Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692—1765) ist einer der bedeutendsten Archäologen des vorigen Jahrhunderts, der eine umfassende Kenntnis der antiken Denkmäler und der Technik der Kunst besaß. Lessing kommt auf seine Tableaux tirés de l'Iliade etc. öfters zurück; der Geist der antiken Kunst ist darin freilich ziemlich häufig arg verkannt. — 33. Kiste von Zedernholz; diese Kiste, bekannt unter dem Namen der Lade des Kypselos, ist uns in einer genauen Beschreibung bei Pausanias erhalten und wegen der Fülle mythologischer Vorstellung eins der interessantesten Denkmäler der ältesten Kunstepoche. — 37. Nicolas Gedoyn (1667—1744), ein gelehrter Jesuit, Übersetzer des Pausanias. — 39 f. In der That stellt die antike Kunst ruhende und schlafende Personen gern mit gekreuzten Beinen vor, auch im Stehen. — 40. Scipione Maffei (1675—1755), ein auch als Dichter geschätzter ital. Archäolog und Kunstsammler, Begründer der Altertumssammlung zu Verona.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unsrer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unsrer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so

oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der Herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet, (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

7. Schildereien, älterer Ausdruck für Gemälde. — 39 f. Diesen Gedanken hat Lessing bekanntlich in seiner Schrift: „Wie die Alten den Tod gebildet" näher entwickelt.

würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung

16. James Thomson (1700—1748), englischer Dichter, der namentlich das beschreibende Genre kultivierte; seine „Jahreszeiten" wurden von Brockes ins Deutsche übersetzt. — 20 f. Wobei aber wohl zu beachten, daß die Schilderung des Dichters zwar den Künstler beeinflussen kann, daß aber der Maler nicht in der gleichen Weise nach dem Dichter malen kann, wie nach der Natur; die vorherige Kenntnis der letzteren ist vielmehr für ihn unerläßlich. — 33. Lehrbücher der Malerei; Lessing meint vornehmlich den hier citierten Hagedorn, welcher sich seinerseits an Dubos Reflexions critiques S. 282 anlehnt.

verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[2]) Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile, und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[3])

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befödert und erleichtert: und

[2]) v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.
[3]) Ad Pisones v. 128—30.

35. beſödert: „födern" ist in älterer Sprache ebenso neben „fördern" gebräuchlich, wie „fodern" neben „fordern".

ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes

10 ff. Wenn die neuere Malerei dennoch sehr oft und gern homerische Scenen malt und gemalt hat, so darf man nicht vergessen, daß Homer erst seit hundert Jahren (namentlich durch die Vossische Übersetzung) auch einem weiteren Publikum bekannt geworden ist. Die Maler der Renaissance- und Barockzeit haben aber höchst selten homerische Sujets dargestellt; für sie war die Fülle der Mythen bei Ovid Hauptquelle.

war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido,[4]) ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus,[5]) einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen

[4]) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

[5]) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes," sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachteil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la Peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, *Σάτυρος ἀναπαυόμενος*, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc., in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750 Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes, während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

2 ff. Diese Übersetzung der angeführten Worte des Plinius ist schwerlich genau; vielmehr heißt es: „Der Drang seines Geistes und eine gewisse Begierde nach kunstmäßiger Durchbildung" (weil Pr. Autodidakt war): Daß Protogenes Lust am Sonderbaren und Unbekannten gehabt hätte, geht aus den Nachrichten der Alten über diesen Maler keineswegs hervor. — 5. Jalysos ist der Stammheros der gleichnamigen rhodischen Stadt, und Kydippe seine Mutter; da Protogenes auf Rhodos lebte, so hat die Wahl dieser Stoffe nichts Auffallendes, denn die Sujets waren für seine Landsleute und Zeitgenossen durchaus verständlich. Überhaupt muß jeder Künstler, auch hinsichtlich der Wahl seiner Motive, aus seiner Zeit und Umgebung heraus, nicht objektiv vom Standpunkte der Nachwelt betrachtet werden. — 26. Meursius, Johannes (1579—1639), bedeutender holländischer Philolog; namentlich auf antiquarischem Gebiete. — 30. Währmann, d. i. Gewährsmann. — 37. Beide Bilder sind aber bereits bei antiken Autoren verwechselt worden; auch die Anekdote von der Belagerung von Rhodos durch Demetrios Poliorketes wird in verschiedener Form erzählt.

läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter[1]) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft, die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück, und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten.

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείῃ,
Κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε, μέγαν τε,
Τόν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

[1]) Iliad. Φ. v. 385. et s.

Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτὰ δ' ἐπέσχε πέλεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.[2])

[2]) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter und stieben wie Sand um sie her:

— — — *Οἱ δὲ κολώνας*
Χερσὶν ἀποῤῥήξαντες ἀπ' οὔδεος Ἰδαίοιο
Βάλλον ἐπ' ἀλλήλους· αἱ δὲ ψαμάθοισιν ὁμοῖαι
Ῥεῖα διεσκίδναντο· θεῶν περὶ δ' ἄσχετα γυῖα
Ῥηγνύμεναι διὰ τυτθά — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der

1—5. Lessing scheint hier etwas zu viel aus den Worten des Homer herauszulesen; die *ἄνδρες πρότεροι* gehen wohl nur darauf, daß der Grenzstein vor Zeiten gelegt war. — 26. **Grammatiker**, d. h. Gelehrte; denn Quintus Smyrnäus war mehr ein mit Hilfe gelehrter Studien dichtender Grammatiker, gleich manchem der alexandrinischen Poeten, als ein wirklicher Dichter.

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer immer noch einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget,[3]) müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der

kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indes will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehöres fassen konnten.

[3]) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva, (*κυνέην ἑκατὸν πολέων πρυλέεσσ' ἀραρυῖαν* Iliad. *E*. v. 744) unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus; (Iliad. *N*. v. 20) vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen: (Iliad. *Σ*. v. 516—19.)

— — Ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Πάλλας Ἀθήνη
Ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην
Καλὼ καὶ μεγάλω σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεώ περ,
Ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολίζονες ἦσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf

1. Dionysius Cassius Longinus (um 213—273 n. Chr.), Philosoph, Verf. einer noch erhaltenen Schrift über das Erhabene. — 17 f. Man kann sich hierbei an die pythagoräische Lehre von der Sphärenharmonie erinnern oder an die Sonne, die im Vorspiel zum Faust „ihre vorgeschriebene Reise mit Donnerklang vollendet". — 20. Assertion, aufgestellte Behauptung. Die Konstruktion von „in Abrede sein" (wofür wir heute „in Abrede stellen" sagen) mit dem Accusativ ist ungewöhnlich, ausgenommen bei unbestimmten Objekten wie es, dies u. s. w. Sonst wurde es mit dem Genetiv gebraucht: „einer Sache in Abrede sein". — 21 ff. daß der Dichter ... weit übersteiget; die homerischen Götter haben überhaupt noch keinen festen Typus, sie erscheinen vielfach übermenschlich, mitunter selbst riesenhaft, dann aber wieder durchaus menschlich. Man erkennt eben, daß die homerische Zeit noch nicht zur künstlerischen Fixierung der Götterideale gelangt war; diese haben vielmehr die späteren Künstler erst aus dem homerischen Geiste heraus geschaffen. — 25 f. Diese Übersetzung ist nicht richtig; vielmehr heißt es: „ein Helm, der geschmückt war mit den Bildern der Vorkämpfer von hundert (d. h. zahllosen) Städten". — 34. lindernden, d. h. abschwächenden.

Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,[4]) den Idäus vom Neptun,[5]) den Hektor vom Apollo.[6]) Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jeder Zeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt euch ihn als unsichtbar vorstellen.

es doch die Bildhauerei gewisser Maßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedne Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

[4]) Iliad. *Γ*. v. 381.

[5]) Iliad. *E*. v. 23.

[6]) Iliad. *Y*. v. 444.

15. Neptun, ein lapsus memoriae für Vulkan, der an der angeführten Stelle genannt wird. — 18 ff. Diese Auffassung Homers bekämpft Herder mit Recht; Homer meinte den Nebel, die Wolke u. s. w., von denen er spricht, auch sicherlich im wirklichen, nicht im figürlichen Sinne. — 31. aus dem Homer entlehnt: schwerlich; vielmehr lag es von selbst nahe, die Figuren der Götter durch übernatürliche Größe von denen der sterblichen Menschen zu unterscheiden. — 32. insbesondere; in der Hdschr. ursprünglich „überhaupt".

Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρὶς ἠέρα τύψε βαθεῖαν.[7]) Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[8]) In der That aber sind des Achilles Augen hier ebenso wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten

[7]) Iliad. Υ. 446.
[8]) Ibid. v. 321.

2. gotischen, d. h. nur mittelalterlichen schlechtweg. — 8 f. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht. In der ältern Sprache und heute noch in vulgärer Redeweise ist die doppelte Negation, die keineswegs sich aufhebt, sondern nur eine verstärkte Negation ist (wie im Griechischen) sehr häufig. — 33. Thätigkeiten, gleich Thätlichkeiten.

gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;[9]) sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen,

[9]) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ. v. 282. wo Juno und der Schlaf *ἠέρα ἑσσαμένω* sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πῶς κ' ἔοι, εἴ τις νῶϊ θεῶν αἰειγενετάων
Εὕδοντ' ἀθρήσειε; — — —

Sie furchte sich nicht, von den Menschen gesehen zu werden; sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ἥρη, μήτε θεῶν τόγε δείδιθι, μήτε τιν' ἀνδρῶν
Ὄψεσθαι· τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω
Χρύσεον,

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet, (Iliad. *Ε.* v. 845) welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

4 f. Unsichtbar ... Götter; nicht ganz richtig, da in der Sage Götter auch gegen ihren Willen von den Menschen gesehen werden. Es liegt vielmehr im Belieben der Götter, ob sie den Menschen sichtbar sein wollen oder nicht; daß sie ihnen eo ipso unsichtbar zu denken seien, geht aus Homer nicht hervor.

von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.[1]) Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes, ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
Τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.
Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
Αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς·
Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκε·
Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο, καὶ κύνας ἀργούς·
Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιείς
Βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die

[1]) Iliad. *Α*. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 7.

6. Leichname nicht in der Bedeutung von Leiche, da sonst das Beiwort tote unsinnig wäre, sondern so viel als „Leib“, ahd. lich, vgl. Leichdorn. — 11. Heer, Lessing schrieb hier die durchaus ungewöhnliche Form „Heere“. — 24. über den Maler; nach heutigem Sprachgebrauch würde man hier über mit dem Dativ konstruieren; bei der Konstruktion mit dem Accusativ hat man sich „hinaus“ zu ergänzen. — 28. gegenüber wurde in der älteren Redeweise häufig getrennt, mit dazwischengestelltem Dativ.

Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden, trinkenden Götter.[2]) Ein goldner, offener Pallast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und — ich finde mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebenso weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Be-

[2]) Iliad. *Δ*. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

1. **Worte des Dichters mit hören lassen**, indem die Wahl der Worte mit dazu beiträgt, schon in ihrem Klange verwandte Empfindungen wie ihr Inhalt in uns hervorzurufen. — 11. **willkürliche**, leicht und bequem, ohne Zwang angeordnete. — 18. **plane**, leicht verständliche, einfach-schlichte. — 25. **Apollonios Rhodios** (um 220 v. Chr.), alexandrinischer Dichter, Verf. eines noch erhaltenen Epos über die Argonautensage. — 31. **Fruchtbarkeit**, nämlich für den Dichter.

wegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus los drückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? Daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? Daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[1])

[1]) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est tousjours convenu, que plus un Poëme fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en Poësie. Cette réflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du Génie de leurs Auteurs.

3. poetische Gemälde im Gegensatz zu den materiellen; jene zeigen uns eine fortschreitende Handlung, diese geben eine stillstehende Schilderung.

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerien füllen. Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poëm ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen

1. Der moderne Sprachgebrauch würde hier den Accusativ „diesen Einfall" verlangen. — 6. Der Verlust des Gesichts; bekanntlich erblindete Milton im Alter von einigen vierzig Jahren; sein „Verlorenes Paradies" hat er als Blinder gedichtet. — 8. Freilich ... füllen. Immerhin macht Lessing in einem Fragment (s. Anhang Nr. 7, Abschn. 39 u. 40 mit den dazugehörigen Ausführungen) neben successiven auch eine Anzahl materieller Gemälde bei Milton namhaft. — 13 ff. D. h.: so wenig das „Verlorene Paradies", weil es wenig Gemälde liefert, seine Bedeutung als Epos einbüßt, so wenig kann man die Leidensgeschichte Christi, weil sie voll malbarer Facta ist, ein Gedicht nennen. — 25. Nämlich des Wortes Gemälde.

das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.[2])

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art, für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und

[2]) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351), gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennungen bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

2. *abstrahieren lassen*: ergänze *hat*. Bei lassen, müssen, noch häufiger bei können, wollen u. dgl., bleibt in Nebensätzen sehr häufig das Hilfszeitwort haben fort. — 8. *John Dryden* (1631—1700) dichtete i. J. 1687 die Ode auf den Cäcilienstag, welche bekanntlich von Händel (i. J. 1739) in Musik gesetzt worden ist. — 8f. *Musikalische Gemälde* sind hier nicht musikalische Effekte, wie sie manche Dichter durch kunstvollen Rhythmus und geschickte Wahl wohlklingender Worte zu erreichen wissen, sondern poetische Schilderungen musikalischer Vorgänge oder Wirkungen. Der Dichter kann eben auch das Hörbare, den Geruch, das Gefühl u. s. w. zum Gegenstand seiner Schilderung machen; der Maler nicht, ihm steht nur das Sichtbare zu Gebote.

doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1]) Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, ziehet die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend aus einander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier so wohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein: Ob schon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß,

[1]) Iliad. Δ. v. 105—112.

Αὐτίκ' ἐσύλα τόξον ἐΰξοον — — — —
Καὶ τὸ μὲν εὖ κατέθηκε τανυσσάμενος, ποτὶ γαίῃ
'Αγκλίνας — — — — — — — —
Αὐτὰρ ὃ σύλα πῶμα φαρέτρης· ἐκ δ' ἕλετ' ἰόν
'Αβλῆτα, πτερόεντα, μελαινῶν ἕρμ' ὀδυνάων,
Αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀϊστόν — —
Ἕλκε δ' ὁμοῦ γλυφίδας τε λαβὼν, καὶ νεῦρα βόεια.
Νευρὴν μὲν μαζῷ πέλασεν, τόξῳ δὲ σίδηρον.
Αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλοτερὲς μέγα τόξον ἔτεινε,
Λίγξε βιὸς, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ' ὀϊστός
'Οξυβελὴς, καθ' ὅμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.

3—10. Man beachte hier die Feinheit der Ausdrucksweise: während Lessing sonst bei dieser Schilderung sich durchweg des Präsens bedient, setzt er in den Worten „ab sprang der Pfeil“ das Präteritum. Das Abspringen des Pfeiles ist eben etwas so Momentanes, eminent Transitorisches, daß es sich mit dem übrigen nicht auf eine Stufe stellen läßt.

so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauren fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet

13. bequem, d. h. entsprechend. — 21 ff. Das ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob damit die Empfindung, das Gebiet der Lyrik, von Lessing aus der Poesie verbannt würde. Nach der von ihm selbst in der Abhandlung über die Fabel gegebenen Definition ist auch „jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andre aufhebt", eine Handlung.

werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

3—13. Zum vollen Verständnis dieser Sätze — der Quintessenz des Laokoon — gehören notwendig hinzu mehrere Fragmente aus dem Nachlaß, namentlich Nr. 7, Abschn. XLIII; ferner Nr. 3; und dazu ein wichtiger Passus aus einem Briefe an Nicolai vom 26. März 1769, wo Lessing gelegentlich der Garveschen Recension des Laokoon bemerkt: „Ich räume ihm [dem Recensenten] ein, daß verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, insofern die einen in der Zeit, und die andern im Raume existieren? Beide können ebensowohl natürlich als willkürlich sein, folglich muß es notwendig eine doppelte Malerei und eine doppelte Poesie geben: wenigstens von beiden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerei braucht entweder koexistierende Zeichen, welche natürlich sind, oder welche willkürlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch bei den konsekutiven Zeichen der Poesie. Denn es ist eben so wenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höhern Malerei gehören, als welche nur durch die dazukommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Kostüme gehört, sondern auch, einen großen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen; aber es sind doch natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen. Wenn aber bei diesen Schönheit das höchste Gesetz ist, und mein Recensent selbst zugiebt, daß der Maler allerdings auch in der That am meisten Maler sei: so sind wir ja einig, und wie gesagt, sein Einwurf trifft mich nicht. Denn alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, daß sie auch außer dieser noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur leugnen [lies: sagen] wollen, daß ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. . . . Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prosa und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses thut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse u. s. w. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird

den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen; folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge."

22 f. Eines der schönsten und prägnantesten unter den Bildern, an denen Lessings Diktion so reich ist.

dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung ebenso viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[1])

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,
Χάλκεα ὀκτάκνημα, σιδηρέῳ ἄξονι ἀμφίς·
Τῶν ἦ τοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθεν
Χάλκε' ἐπίσσωτρα, προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι·
Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἰσὶ περίδρομοι ἀμφοτέρωθεν·
Δίφρος δὲ χρυσέοισι καὶ ἀργυρέοισιν ἱμᾶσιν,
'Εντέταται· δοιαὶ δὲ περίδρομοι ἄντυγες εἰσί·
Τοῦ δ' ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἄκρῳ
Δῆσε χρύσειον καλὸν ζυγὸν, ἐν δὲ λέπαδνα
Κάλ' ἔβαλε, χρύσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.[2])

[1]) Iliad. *E.* v. 722—31.
[2]) Iliad. *B.* v. 43—47.

30. Im heutigen Sprachgebrauche ist Degen für das antike Schwert nicht mehr üblich.

— — — Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,
Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δ' αὖ μέγα βάλλετο φᾶρος·
Ποσσὶ δ' ὑπαὶ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα.
Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον,
Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau danach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulcans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Mercurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

— Σκῆπτρον ἔχων· τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων·
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι·
Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·
Αὐτὰρ ὃ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρέϊ, ποιμένι λαῶν·
Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπε πολύαρνι Θυέστῃ·
Αὐτὰρ ὃ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι,
Πολλῇσι νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.[3])

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulcan in die Hände liefern

[3]) Iliad. *B*. v. 101—108.

16. **Wappenkönige** hießen im Mittelalter diejenigen Herolde, welche die Wappenbücher der turnierfähigen Ritterschaft zu führen hatten. — 22. **bemerkt**, d. h. bezeichnet notare.

könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulcan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, (*Ζεὺς Κρονίων*) ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Mercur, (*Διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ*) teilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger, (*Πέλοπι πληξίππῳ*) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, (*ποιμὴν λαῶν*) sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολύαρνι Θυέστῃ*) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es sonach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem,

4. Beerbfolgung, dafür ist heute Erbfolge gebräuchlicher. — 17. dämpfen im Sinne von unterwerfen ist heute veraltet oder höchstens noch in poetischer Redeweise vorkommend; bei Luther bekanntlich häufig. — 28. leihen, unterlegen. — 35. ihn; Lessing gebraucht Scepter bald männlich, bald sächlich.

den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.[4])

Ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔποτε φύλλα καὶ ὄζους
Φύσει, ἐπειδὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
Οὐδ᾽ ἀναθηλήσει· περὶ γάρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε
Φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν
Ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας
Πρὸς Διὸς εἰρύαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedner Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulcanus; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinen blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polieret und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von

[4]) Iliad. *Α*. v. 234—239.

außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[5])

— — — *Τόξον, ἐΰξοον, ἰξάλου αἰγός*
Ἀγρίου, ὅν ῥά ποτ᾽ αὐτὸς, ὑπὸ στέρνοιο τυχήσας,
Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδεγμένος ἐν προδοκῇσι
Βεβλήκει πρὸς στῆθος· ὃ δ᾽ ὕπτιος ἔμπεσε πέτρῃ·
Τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἑκκαιδεκάδωρα πεφύκει·
Καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων,
Πᾶν δ᾽ εὖ λειήνας, χρυσέην ἐπέθηκε κορώνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch, man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und Gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie

[5]) Iliad. Δ. v. 105—111.

der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen, und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneueren, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

3. Für Prosaist ist heute Prosaiker gebräuchlicher; die Sprache des vor. Jahrh. macht von der Endung ist bei den Fremdworten einen häufigeren Gebrauch, als die moderne; so sagt Lessing auch Dialogist, Mythologist, Anthologist; vgl. Allegoristerei in der Vorrede. — 18. nichts mehr als; in der Hdschr. ursprünglich „gleichsam nur". — 27. aus diesen Zügen; in der Hdschr. ursprünglich „aus den Zügen".

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.[1])

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd' und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle

[1]) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

13 ff. Nach der eigenen Angabe Hallers sind mit den in dieser Strophe geschilderten Blumen Löwenmaul, schwarze Meisterwurz, wilder Rosmarin und wilde Silene gemeint.

gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderei ganz matt und düster sein würde"?[2]) Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen

[2]) Breitingers Critische Dichtkunst T. II. S. 407.

1. mit eins, bei Lessing sehr häufig für „auf einmal". — 23. Jan van Huysum, ein berühmter holländischer Blumenmaler, 1682—1749.

darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisieret, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc.[3])

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgiltig sein.

[3]) Georg. lib. III. v. 51 et 79.

11 f. dogmatische Dichter, d. h. der didaktische, Verfasser eines Lehrgedichtes. — 31. nachdem, für „je nachdem“.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.[4])

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedichte für ein Gastgebot auf lauter Brühen.[5]) Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt

[4]) De A. P. v. 16.

[5]) Prologue to the Satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 147.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the tru Character of Descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben; doch desto besser, daß sie von der einen ebenso nichtig, als von der andern erscheinet.

6—9. Horaz tadelt jedoch an der angeführten Stelle nicht die Schilderung solcher Gegenstände überhaupt, sondern nur, daß sie am unpassenden Orte angebracht wird. — 7 f. durch anmutige; die Hdschr. ursprünglich „durch die anmutigen". — 13. Alexander Popes (1688—1744) Jugendwerk „Der Wald von Windsor" (1713) zeigt namentlich diese beschreibende Richtung. — 18. Ewald v. Kleists (1715—1759) „Frühling" enthält Naturschilderungen in beträchtlicher Zahl. Seine Absicht, das Gedicht in der oben bezeichneten Weise umzuarbeiten, mochte Lessing im persönlichen Verkehr mit dem ihm befreundeten Dichter erfahren haben. — 28. William Warburton (1698—1779), ein englischer Gelehrter und Kritiker, hat Popes Werke mit einem erklärenden Kommentar herausgegeben.

gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern geraten hat: er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.[6])

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen

[6]) Poétique Française T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

6. Jean François Marmontel (1723—1799) hat außer der hier citierten Poétique française (Paris 1763) und den Éléments de littérature (Paris 1787) zahlreiche Tragödien, Opern, Romane und andere prosaische Schriften verfaßt. — 21. Francesco Mazzuoli (1503—1540), bekannter unter dem Namen Parmeggiano oder Parmeggianino. — 23 f. Dies dem Tizian vielleicht mit Unrecht zugeschriebene Gemälde befindet sich in der Galerie Borghese in Rom. — 30. l'Eglogue; außer Kleists Idyllen hat Marmontel hierbei jedenfalls auch Salomon Geßners „Prosaidyllen" (Kürschners National-Litteratur Bd. 41, 1) im Sinne gehabt.

sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden, der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht.[1]) „Alle Falten, sagt er, haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewichte oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung, vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene

[1]) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

3 f. Imagination, Einbildungskraft, Phantasie. — 13. in dieser Absicht, d. h. Hinsicht, Beziehung. — 21. Verwendung, hier nicht soviel als Gebrauch, sondern gleich „Abwendung", wie oben S. 18 Z. 11 „verwenden". — 23 ff. Die genannte Schrift von Raphael Mengs, in Zürich 1762 ohne Namen des Verfassers erschienen, wurde von Winckelmann (dem sie gewidmet ist) sehr geschätzt. Sie ist neuerdings in der Reclamschen Sammlung neu herausgegeben worden. — 25—31. Das Gleiche läßt sich auch in der griechischen Skulptur beobachten; mit Recht hat daher Goethe die Gewandung „das tausendfache Echo der Gestalt" genannt; s. Feuerbach, Griech. Plastik I, 34.

Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfodert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann, ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es der Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα,*[2]) runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπίδα πάντοσε ἴσην, καλήν, χαλκείην, ἐξήλατον,*[3]) ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber, will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen.

[2]) Iliad. *E.* v. 722.
[3]) Iliad. *M.* v. 296.

3. welches, vielleicht verschrieben für „welcher". — 12. das Herz, d. h. den Mut.

Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten", drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der Griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedne Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein sehr schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte". So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt.

13. Suspension, d. h. Hemmung, Verzögerung. Wir gebrauchen heute nur noch das Zeitwort „suspendieren" in diesem Sinne. — 22. Frau Dacier, vgl. oben zu S. 9 Z. 28. — 27 ff. Das ist jedoch nicht ganz richtig, wie zahlreiche Beispiele unserer Dichter seit Voß und Goethe belegen; namentlich bei letzterem sind drei verschiedene Prädikate vor dem Subjekt durchaus nicht selten, man braucht nur an den Anfang der Iphigenie zu erinnern.

Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädizieret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei[4]) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn

[4]) Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

4. im statu absoluto, also nicht dekliniert. — 5. runde ... achtspeichigt; auch dies wird durch die moderne Dichtung widerlegt, welche, wenn auch seltener, auch nachgesetzte Prädikate in den gleichen Kasus setzt, wie das Subjekt, zu dem sie gehören. — 11. vergessen zu wollen; in der Hdschr. ursprünglich „zu vergessen". — 32 ff. schwellen hervor, weil Lessing getriebene Arbeit für den Achillesschild annimmt; doch war die

nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.[5])

[5]) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas, nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern,

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulcan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführten Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas weniges von dem non enarrabili texto Clypei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulcanus selbst thun; sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

Technik, welche Homer im Sinne hatte, jedenfalls eine andere, nämlich die sog. Empästik, wobei die einzelnen Figuren in dünnem Metallblech ausgeschnitten und dann auf den Grund befestigt oder eingelegt wurden.

4 f. In neuester Zeit ist Virgils Schildbeschreibung mehrfach gegen Lessing verteidigt worden; s. Bouvier, Beitrag zur vergleichenden Erklärung der Schildepisoden in Homers Ilias und Virgils Aeneis. Progr. von Oberhollabrunn 1881; und J. Plüß, Vergil und die epische Kunst (Leipzig 18[illegible]4) S. 270 ff. — 15. *dem Dichter und Hofmanne*; der Schild des Äneas ist proleptisch mit Scenen aus der römischen Geschichte geschmückt, wobei es dem Virgil wesentlich darauf ankam, dem Augustus etwas Schmeichelhaftes zu sagen; daher hier die Bezeichnung als „Hofmann“. — 16. *leihet*, wie oben S. 97 Z. 28, so viel als unterlegt. — 28. *Verstand*, früher sehr häufig in der Bedeutung von *Sinn* gebraucht; heute selten, am gewöhnlichsten noch in der Verbindung „Sinn und Verstand“. — 35. *hieß ihm*; man konstruiert heute heißen lieber mit dem Accusativ, obgleich auch der Dativ daneben noch gebräuchlich ist.

Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke, werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulcan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque; alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam. [6])

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergetzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des

[6]) Aeneid. lib. VIII. v. 447—54.

17. von da, relativisch für „von wo"; wir pflegen nur noch das Fürwort der, dessen, relativisch zu gebrauchen, nicht mehr die Partikeln da, dannen u. dgl. — 21 f. hebt sich ... an, jetzt wird anheben in gewählter Rede nicht reflexiv gebraucht. Im Volksmund hat sich ebenso „sich anheben" wie „sich anfangen" erhalten. — 31 f. der gutwillige Ehemann; absichtlich ironisch, da Vulkan, der Künstler des Schildes und Gemahl der Venus, nicht der Ahnherr dieser Enkel (der Römer) war, sondern Anchises, der Geliebte der Venus und Vater des Äneas.

Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kömmt; so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulcan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge be-

26 f. Julius Cäsar Scaliger (1484—1558, der ältere genannt im Gegensatze zu seinem Sohne Joseph Justus, 1540—1609) handelte über den homerischen Schild in seinen Poetices libri VII, Genf 1561; Charles Perrault (1628—1703) in der Parallèle des anciens et des modernes, Paris 1688 ff., und Jean Terrasson (1670—1750) in den Dissertations critiques sur l'Iliade d'Homère, Paris 1715. — 28. André Dacier (1651—1722) in seinem Kommentar zur Poetik des Aristoteles, Paris 1692; Jean Boivin de Villeneuve (1649—1724) in seiner Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille, Paris 1715; und der Dichter Alexander Pope (1688—1744) im Bd. III seiner Homerübersetzung in den Observations on the shield of Achilles. Die neuere sehr umfangreiche Litteratur über diesen Gegenstand s. in meinem Kommentar zum Laokoon S. 629 (2. Aufl.).

haupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgeteilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σάκος πάντοσε δεδαιδαλμένον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.[1]) Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Foderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Foderungen unrechtmäßige wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:[2])

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
Ὠρώρει· δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποίνης
Ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὁ μὲν εὔχετο, πάντ' ἀποδοῦναι,
Δήμῳ πιφαύσκων· ὁ δ' ἀναίνετο, μηδὲν ἑλέσθαι·
Ἄμφω δ' ἱέσθην ἐπὶ ἵστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.
Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·
Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες

[1]) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

[2]) Iliad. Σ. v. 497—508.

6 ff. In gleicher Weise nehmen auch die meisten der neueren Gelehrten die Verteilung der Bilder auf dem Achillesschilde vor. — 15. das Schild der Minerva vom Phidias; es ist die goldelfenbeinerne Statue der Athene des Phidias im Parthenon gemeint.

Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων.
Τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δ' ἐδίκαζον.
Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurteilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedne Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen und die Äußerungen der Schieds-

14. **prägnant**, was Lessing sonst auch fruchtbar nennt. — 25 f. **beikommen**, d. h. nahe kommen, erreichen.

richter, sind Dinge, die auf einander folgen, und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[3]) in drei verschiedne Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfe teilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem *ἐν μὲν ἔτευξε*, oder *ἐν δὲ ποίησε*, oder *ἐν δ' ἐτίθει*, oder *ἐν δὲ ποίκιλλε Ἀμφιγυήεις* anfängt.[4]) Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht

[3]) v. 509—540.

[4]) Das erste fängt an mit der 483ten Zeile, und gehet bis zur 489ten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605; und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, *ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις*, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonders Gemälde sein muß.

2. **mit der Schule**, nämlich mit der Terminologie der philosophischen Schulen des Mittelalters, bei denen actu und virtute Übersetzungen der Aristotelischen Begriffe *ἐνέργεια* und *δύναμις* sind; deutsch könnte man sagen: „Was nicht ausgeführt in dem Gemälde enthalten war, das lag inhaltlich darin.“ — 14. **Einheiten des materiellen Gemäldes**, die Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, welche die französische Ästhetik zum Gesetz für die Malerei erhob. — 18 ff. Die Einteilung der Gemälde des Achillesschildes durch Lessing hat bei der modernen Philologie fast durchgängig Billigung gefunden. — 25. **in einen einzigen Zeitpunkt**; die Hdschr. hat ursprünglich „in einem einzigen Zeitpunkt“, was an sich auch stehen könnte.

den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten imstande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urteilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Be-

24 f. Das ist allerdings durchaus unbezweifelt; die homerische Zeit hat schwerlich andere Malerei gekannt, als rohe Zeichnungen an Wänden und auf Gefäßen. — 29. Polygnot, der Zeitgenosse des Cimon, ist der bedeutendste Maler aus der älteren Kunstperiode und stand jedenfalls technisch wie künstlerisch noch auf einem ziemlich primitiven Standpunkte. — 30 f. Lateinische Konstruktion, die bei Lessing nicht ungewöhnlich, heute aber durchaus verpönt ist; wir müßten sagen: „welche nach Popes Meinung die Gemälde — bestehen können“, oder: „von welchen Pope glaubt, daß die Gemälde — sie bestehen können“. — 31. Die zwei großen Stücke; von diesen beiden figurenreichen Wandgemälden stellte das eine die Abfahrt der Griechen nach der Zerstörung von Troja vor, das andere den Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

schreibung hinterlassen,[5]) waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet.[6]) „Homer, sagt er, kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen.

[5]) Phocic. cap. XXV—XXXI.

[6]) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspektive (Perspective aërienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

1. ohne alle Perspektiv; Polygnot hatte seine Gruppen in Reihen übereinander angeordnet, während dieselben an sich auf gleichem Boden in perspektivischer Aufstellung gedacht sind. Ähnlich macht es auch später vielfach noch die Vasenmalerei. — 2. Die antiken Wandgemälde zeigen allerdings hier und da Versuche perspektivischer Zeichnung, aber durchaus ohne festes Prinzip und feste optische Gesetze. — 33 f. Das Vermindern der Größen nach Maßgebung der Entfernung ist vielmehr die Sache der sogenannten Linearperspektive.

Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vodersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch, als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern des Herculaneums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde.[7])

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochner Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.[8])

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

[7]) Betracht. über die Malerei S. 185.
[8]) Geschrieben im Jahr 1763.

1—4. Ist in solcher Allgemeinheit nicht ganz zutreffend; auf den Basreliefs der alexandrinischen und römischen Kunst sind die zuhinterst stehenden Figuren meist in flacherem Relief, aber sonst auf gleicher Höhe mit den vorderen dargestellt. Daneben kommt allerdings auch Anordnung übereinander vor. — 16 f. Die Scenenmalerei, unserer Dekorationsmalerei entsprechend, kam im 4. Jahrh. v. Chr. auf und wurde namentlich durch Agatharchos, der für die Stücke des Äschylos die Dekorationen malte, ausgebildet. — 19. auf eine einzige Fläche anzuwenden, da sich nämlich bei der Scenenmalerei die Darstellung auf mehrere Flächen (einen Hintergrund und zwei Coulissen) verteilte. — 23. ich entlasse mich der Mühe; heute ungebräuchliche Redeweise für „ich überhebe mich der Mühe". — 28. Ich lenke mich. Sich lenken anstatt des einfachen

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:[1])

[1]) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tav-

lenken ist namentlich in der Sprache Luthers sehr gewöhnlich und auch das ursprünglich Richtige, da der intransitive Gebrauch von lenken nur auf Abbreviatur beruht, und das Objekt immer zu ergänzen ist.

3 f. Sehr alte Definition der Schönheit, in ihrem Kern zurückgehend bis auf Aristoteles. — 25. luxuriert, heute außer Gebrauch gekommenes Fremdwort: luxuriare, üppig, ausschweifend sein, übermäßigen Gebrauch von etwas machen. — 26. Konstantinus Manasses, ein Byzantiner aus dem 12. Jahrh. n. Chr., welcher eine bis zum Jahre 1081 reichende Chronik verfaßt hat.

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλής, εὔοφρυς, εὐχρουστάτη,
Εὐπάρειος, εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,
Ἑλικοβλέφαρος, ἁβρά, χαρίτων γέμον ἄλσος,
Λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,
Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ῥοδόχρους.

tologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epîtres d'Ovide T. II. p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Teiles halte ich das Wort nota hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen μεσόφρυον und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Iunius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte. (Od. 28.)

Τὸ μεσόφρυον δὲ μή μοι
Διάκοπτε, μήτε μίσγε,
Ἐχέτω δ' ὅπως ἐκείνη
Τὸ λεληθότως σύνοφρυν,
Βλεφάρων ἴτυν κελαινήν.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünschet sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter lacertorum morae, so viel als juncturae. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

7. Mezeriac, mit vollem Namen Claude Gaspard Bachit Sieur de Meziriac, franz. Philologe; 1581—1638. — 8. Unter dem Namen des Dares Phrygius, angeblich eines trojanischen Priesters des Hephästos und Zeitgenossen des trojanischen Krieges, ist uns eine wahrscheinlich dem 6. oder 7. Jahrh. n. Chr. angehörige Schrift über die Zerstörung Trojas in lateinischer Prosa erhalten. — Georgius Kedrenus, ein byzantinischer Chronist um 1100 n. Chr., von dem ein chronologisches Geschichtswerk von Erschaffung der Welt bis 1057 n. Chr. herrührt. — 21 ff. Es ist zu beachten, daß weder dies, noch das andere weiter unten citierte Lied des Anakreon auf den Bathyllos wirklich von Anakreon herrührt; es sind vielmehr spätere Dichtungen im Geschmack und Versmaß des Anakreon. — 26. Die Griechische Anthologie von Jan Cornelis de Pauw erschien zu Utrecht 1732. — 27. Die Anakreonausgabe von Henricus Stephanus (Henri Etienne, 1528 bis 1598) erschien 1554. — 35. moram, diese Konjektur hat wenig Wahrscheinlichkeit. — 39. Johann Friedrich Gronov, bedeutender Philolog, 1611—1671. — 43. Johann Kaspar Schröder, holländischer Gelehrter aus der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὡραῖον,
Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον, αὐτόχρουν,
Ἔβαπτε τὴν λευκότητα ῥοδόχροια πυρίνη,
Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρᾳ.
Δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
Κυκνογενῆ τὴν εὔοπτον Ἑλένην χρηματίζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert:[2])

[2]) Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zwei schwarzen, äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet." (Die übrigen Teile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Übersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.)

14. Der politische („bürgerliche") Vers, ein in der byzantinischen Zeit häufiges Metrum, ist ein katalektischer jambischer Trimeter, bei dem vornehmlich Silbenzahl und Accentuation, nicht aber die Quantität in Betracht kommt. — 16. Alcina, eine Fee im „Rasenden Roland". — 21. Helfenbein, im Mittelalter und später sehr gewöhnlich für Elfenbein. — 33. bestreitet, wörtlich nach dem ital. combatte, für bestreicht oder über die See hinstreicht. — 38. trocknen, asciutto ist nicht bloß trocken, sondern auch mager, schlank, und letztere Bedeutung ist hier jedenfalls am Platze. — 40. Johann Nikolaus Meinhard, 1727—1767, dessen hier citiertes Werk von Lessing in den Litteraturbriefen (Nr. 332) sehr günstig besprochen worden ist.

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardare, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi,
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l' invidia ove l' emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono, e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s' asconde.

Monstran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin della persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;[3]) ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darinnen die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret,

[3]) (Dialogo della Pittura, intitolato l' Aretino: Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

1. Pandämonium nennt Milton im „Verlorenen Paradies" I, 748 den Palast des Satans. — 9. Ludovico Dolce (1508—1566), ein ital. Dichter und Gelehrter, Verf. des in der Einleitung S. IX besprochenen Dialogo della Pittura, in welchem der bekannte Pietro Aretino ein Hauptunterredner ist. — 12. eines Gemäldes ohne Gemälde, d. h. eines poetischen Gemäldes, welches kein materielles Gemälde liefert. — 14. zu haben zeiget. Dieser Gebrauch von zeigen ist ebenso wie einige Zeilen später der entsprechende von beweisen mehr der lateinischen Sprache eigentümlich und heute nicht in Anwendung, hingegen ist dieselbe Konstruktion noch üblich bei erklären, behaupten u. dgl. m.

vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset.[4]) Er mag sich immerhin, in den bloßen Worten:

> Spargeasi per la guancia delicata
> Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Koloristen, als einen Titian, zeigen.[5]) Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget.[6]) Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

> Quindi il naso per mezo il viso scende,

das schöne Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.[7]) Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen,

> la fronte
> Che lo spazio finia con giusta meta;

[4]) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l' ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

[5]) (Ibid. p. 182.) Qui l' Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

[6]) (Ibid. p. 180.) Poteva l' Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l' oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d' oro, ma par che risplendano, come l' oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

[7]) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

13. geliehenen; wir würden jetzt „verliehenen" vorziehen. — 35 f. aus dem Athenäus, nämlich Buch XIII, S. 603 E, eine Äußerung über das Verhältnis dichterischer Attribute, wie goldhaarig, rosenfingrig u. dgl. zur Malerei. Vgl. meine Einleitung zum Laokoon S. 3 f. (gr. Ausg.).

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

> Che non trova l' invidia, ove l' emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

> Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

> Tandem progreditur — — — —
> Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
> Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
> Aurea purpuream subnectit fibula vestem.[8])

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt"; so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben".

Ich darf hier der beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert.[9]) Die Wendung, die er dabei nimmt, macht

[8]) Aeneid. IV. v. 136.
[9]) Od. XXVIII. XXIX.

25 f. Dies soll Apelles zu einem seiner Schüler gesagt haben, nach Clem. Alexandr. Paedag. II, 125, p. 246. — 30. der beiden Lieder des Anakreons, vgl. die Bemerkung oben S. 120 zu 21 ff. — 32. Der schöne Knabe Bathyllos war der Geliebte des Anakreon.

alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers, die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν.
Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so ineinander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Mercur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,
Τὸν Ἀδώνιδος παρελθὼν,
Ἐλεφάντινος τράχηλος·
Μεταμάζιον δὲ ποίει
Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,
Πολυδεύκεος δὲ μηρούς,
Διονυσίην δὲ νηδύν — —
Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον
Καθελὼν, ποίει Βάθυλλον.

16. Das Bild wird hier κηρός genannt, weil ein mit Wachsfarben gemaltes, sog. enkaustisches Gemälde gemeint ist.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler.[10]) Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt, und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

Aber verlieret die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1]) und schönes Haar[2]) gehabt; eben der Dichter weiß dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:[3])

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιούς
Τοιῇδ᾽ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

[10]) *Εἰκόνες* §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.
[1]) Iliad. *Γ*. v. 121.
[2]) Ibid. v. 319.
[3]) Ibid. v. 156—58.

1. Panthea, eine schöne Smyrnäerin, die Geliebte des Kaisers Lucius Verus.

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Teil vor Teil zeiget:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
  Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter:
  Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist: ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardare, à mover parchi,

5 f. Nach dem Fragment einer Ode der Sappho, worin sie ihre Empfindungen beim Anblick des Geliebten in der bezeichneten Weise schildert. — 10. Lesbia, Ovid nennt seine Geliebte nicht Lesbia, wie Lessing aus Versehen schreibt, sondern Corinna. Lesbia hieß die Geliebte des Catull. — 20. Reiz ist Schönheit in Bewegung; diese Definition des Reizes rührt von dem Engländer Home her und fand ihre Ausbildung in der Ästhetik Schillers. — 23 f. Folglich wird ... zur Grimasse. Diese Auffassung ist eine Konsequenz von der im VII. Abschnitt dargelegten Verwerfung des Transitorischen in der Kunst.

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigentümlichen Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Äpfel, uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zusammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου,
Περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ
Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Ründung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das ἔσω scheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte

31. Amoris digitulo impressum, ein Citat aus Varro, erhalten bei Nonius S. 135, 24. — 33 Karnation; heute gebräuchlicher Inkarnat.

das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönet zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte.[1])

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise, empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung

[1]) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περὶ λόγων ἐξετάσεως.

8. Zeuxis, bekanntlich einer der berühmtesten Maler des Altertums, lebte gegen Ende des 5. und Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. — das Herz, d. h. den Mut, wie oben S. 107, 12. — 14. schildern zu können fühlte: die gleiche Konstruktion wie oben S. 123, 14 bei zeigen und beweisen. — 20. Crotona, die Stadt Kroton in Unteritalien; nach Plin. N. H. XXXV, 64 befand sich diese Helena in Agrigent. — 31. Vertiefung, heute gewöhnlich „Hintergrund" genannt.

des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unsrer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλὰ καὶ ὧς, τοιή περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,
Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier hat den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτίκα δ' ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν
Ὡρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden, bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur

8. Turpe senilis amor, Citat aus Ovid. Amor. I, 9, 4.

wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir; er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[2]) Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten, scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.[3]) Handlungen

[2]) Fabricii Biblioth. Graec. Lib. II. cap. 6. p. 345.

[3]) Plinius sagt von dem Apelles: (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri

20 ff. Den Moment, wo Helena vor den trojanischen Greisen auf der Mauer erscheint, stellt eine Skizze von Carstens vor, in dessen Werken herausg. v. W. Müller u. H. Riegel, I, 27. — 24 f. Die Einwürfe, welche Klotz hiergegen in seiner Schrift über die geschnittenen Steine gemacht hatte, hat Lessing in den ersten der antiquarischen Briefe zurückgewiesen, w. m. s.

aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen

versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der Poesie. Das sacrificantium nur, ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. *Z.* v. 102—106.):

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα
Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον, ἢ Ἐρύμανθον
Τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισι·
Τῇ δέ θ' ἅμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς Αἰγιόχοιο,
Ἀγρονόμοι παίζουσι· — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium oder etwas ähnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem *παίζουσι* beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle, die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 497. 98.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall: (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix: tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of *παίζειν*, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierliche Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt: (Od. IV. lib. I.)

Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dies auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viel Worte über eine solche Grille.

17 ff. Unter den zahlreichen, auch neuerdings versuchten Erklärungen oder Verbesserungen dieser Stelle empfiehlt sich am meisten die von K. Dilthey gegebene, wonach das sacrificantium bei Plinius ein Mißverständnis des in seiner griechischen Quelle stehenden Ausdrucks *θύουσαι* wäre, welches in diesem Falle nicht „opfernde“, sondern „dahinstürmende“ bedeutete. Dann schließt sich das Bild eng an die homerische Schilderung an.

ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst, da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:[4])

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ᾽ ὄφρυσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ᾽ ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ᾽ ἀθανάτοιο· μέγαν δ᾽ ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr spezielles angeben läßt. So viel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi[5]) sich in ihnen zeige.

[4]) Iliad. *Α*. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.
[5]) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

31 ff. Das Verhältnis der homerischen Verse zum olympischen Zeus des Phidias ist in letzter Zeit häufig besprochen worden, jedoch deshalb sehr schwer zu konstatieren, weil ganz authentische Nachbildungen jenes Zeusbildes, außer auf Münzen, noch nicht nachgewiesen sind. Was Phidias vornehmlich aus jenen Versen entnahm, war wohl der Eindruck einer in ihrer erhabenen Ruhe doch gewaltigen Majestät. In der jedenfalls nach Phidias ent=

Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,[6]) und nach ebendemselben, war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat.[7]) Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt.[8]) „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beide in ebendemselben Pallaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was itzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten Italienischen Maler, scheinet eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches itzo in England ist) seinem Apollo,

[6]) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

[7]) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

[8]) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

standenen Zeusmaske von Otricoli sind Augenbrauen und Haare sicherlich im direkten Hinblick auf Homer gestaltet worden.

3 ff. Die ältere Kunst behandelt die Haare ganz schematisch und ordnet sie so regelmäßig an, wie Gewandfalten u. dgl. — 6. Myron, ein etwas älterer Zeitgenosse des Phidias, gleich diesem ein Schüler des Ageladas. — 7. Pythagoras aus Rhegion, vgl. oben S. 19 Z. 9. — 14. Antinous, der sog. Antinous von Belvedere ist ein Hermes. — 24 f. daß die Füße ... zu lang und zu breit sind; diese Bemerkung ist durchaus richtig; die unverhältnismäßige Länge der Beine sollte jedenfalls den Eindruck der Schlankheit erhöhen. — 25 f. Andrea Sacchi, römischer Maler 1598—1661.

wie er den Tonkünstler Pasquilini krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:[9])

Στάντων μὲν, Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
Ἄμφω δ' ἑζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.

„Wann beide standen, ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

[9]) Iliad. *Γ.* v. 210. 211.

1. Marc Anton Pasqualini (so lautet der Name richtig), päpstlicher Sänger aus dem Anfang des 17. Jahrh. Das der früher Farnesischen Sammlung angehörige Gemälde stellt Apollo dar, wie er den Hochmut bestraft und das Verdienst belohnt; es ist von Strange gestochen. — 2 f. da er übrigens ... zu sein scheinet; eine andere Kopie des belvederischen Apollo, an der gleichfalls die Proportionen normal sind, gab Rubens in einem seiner Bilder aus dem Leben der Maria von Medicis (im Louvre). — 17. Abmessungen; hierfür ist heute das Fremdwort „Dimensionen" allein üblich geworden. — 26 ff. Dies entspricht der geistigen Bedeutung beider Männer; der geistig höher stehende Odysseus mußte im Sitzen, wo Kopf und Oberleib mehr zur Geltung kamen, als der bedeutendere erscheinen.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Teilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente, nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert.[1]) Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich

[1]) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn T. II. S. 23.

2 ff. Wichtig für diesen und die folgenden Abschnitte ist das geistreiche Buch von Rosenkranz, „Ästhetik des Häßlichen", Königsberg 1853. — 28—32. Die hier angenommene Definition Moses Mendelssohns schließt sich an die Wolf-Baumgartensche Ästhetik an, nach welcher Schönheit die sinnlich erkannte Übereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit ist, Häßlichkeit die sinnlich erkannte Nichtübereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit.

hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das *Γελοῖον* seiner lehrreichen Märchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele, sind wie Öl und Essig, die wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebenso wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φθαρτικόν*, welches Aristoteles[2]) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons

[2]) De Poetica cap. V.

1. krall, ältere Form für „grell". — 4. Äsop, der bekannte Fabeldichter, lebte wahrscheinlich um 600—550 v. Chr., ist aber ganz zu einer sagenhaften Persönlichkeit geworden, und so beruht auch die Angabe, daß er bucklig und zwerghaft gewesen sei, auf späterer Erfindung. — 6. Mönchsfratze, d. h. eine auf Unwissenheit beruhende Posse. Mit den Mönchen hat die Sache nichts zu thun, da die Erfindung bereits im Altertum entstand; „mönchisch" bedeutet „abgeschmackt". Fratze für Posse, Unsinn kommt auch sonst vor. — 19. Pope war, wie Äsop, bucklig. — 20. William Wycherley (so lautet der Name richtig) war ein englischer Lustspieldichter von sehr lockern Sitten 1640—1715.

teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.[3]) Achilles bedauert die Penthesilea getötet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἥτ' ἄφρονα φῶτα τίθησι
Καὶ πινυτόν περ ἐόντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mördrische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgerichte über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakespear. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein

[3]) Paralipom. lib. I. v. 720—775.

18. jachzornig, für jähzornig, wie häufig jach für jäh. — 21. seinen Anverwandten; der Sage nach ist Oineus, der Großvater des Diomedes, Bruder von des Thersites Vater Agrios.

geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[4])

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My Mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:[5])

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this faire proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own Deformity.

[4]) King Lear Act. I. Sc. II.
[5]) The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[1]) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht, sagt er, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleides u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Ebendieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir

[1]) Briefe die neueste Litteratur betreffend. T. V. S. 102.

12 f. Anstatt sich einschließen zieht man in heutiger Ausdrucksweise „sich einschränken, beschränken" vor. — 15. Ein scharfsinniger Kunstrichter, dies war ebenfalls Moses Mendelssohn, dessen betreffende Aufsätze anonym erschienen waren.

sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[2]) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, *τί ἕκαστον*, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urteilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung

[2]) De Poetica cap. IV.

9. fehlen, wofür heute „verfehlen" üblich. — 10. In der Hdschr. ursprünglich „am Ende nach sich zu ziehen". — 21. zufällig; in der modernen philosophischen Terminologie gebraucht man hierfür lieber das Fremdwort accidentell, als Gegensatz zu permanent oder immanent. — 26. Häßlichkeit; in der Hdschr. ursprünglich „der verdoppelten Häßlichkeit", wie nachher.

gefallen können. Diese Beispiele sind, reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Überzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß dem ohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle

1. Aristoteles spricht nicht von reißenden Tieren, sondern von den niedrigsten Tiergattungen (ἀτιμότατα) — 3. Schrecken als Neutr. ist heute ungewöhnlich; „der Schrecken" ist aber nicht Infinitiv, sondern Verlängerung von „der Schreck". — 14—20. Es ist zu beachten, daß unter Umständen das Häßliche, auch ohne lächerlich oder schrecklich zu sein, um des Kontrastes willen in der Kunst Verwendung finden kann. — 24 ff. D. h. wenn das Häßliche mit der Prätension, reizend oder ansehnlich zu sein, eingeführt wird. — 31. Da Anzüglichkeit heute in der Regel in anderem Sinne gebraucht wird, ziehen wir in dieser Bedeutung das Wort „Anziehungskraft" vor.

befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben, die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.[3]) Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter, zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er,[1]) können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüte öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere

[3]) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33. et seq.
[1]) Ebendaselbst S. 103.

15 ff. Darstellungen des Thersites in der antiken Kunst sind sehr vereinzelt. — 18 f. ein Gelehrter, Christian Adolf Klotz (1738—1771), Professor in Halle, mit dem Lessing damals noch nicht in jene Fehde geraten war, welche später von beiden Seiten so lebhaft geführt wurde. — 30. Wollust wird in der ältern Redeweise häufig gebraucht, wo wir nur „Vergnügen" oder „Lust" schlechthin sagen würden.

Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebenso wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide, sagt

11. seine Unmut, weiblich gebraucht, was auch in älterer Sprache selten ist gegenüber „der Unmut". — 31 ff. Mit Recht schränkt Herder die Empfindung des eigentlichen Ekels auf Geschmack- und Geruchsinn ein; die andern Sinne erhalten die dem Ekel verwandte Empfindung erst indirekt, indem der Gedanke an die beiden andern dabei hervorgerufen wird. Daß „übermäßige Süßigkeit" für Geschmack und Geruch Ekel verursacht, ist wohl bloß ein Beispiel Mendelssohns, da auch andere Dinge ekelerregend wirken können; und das Gleiche gilt von dem für das Gefühl angeführten Beispiele.

er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkleren Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigen gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigeren Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu

10. gepletschte, platte, breitgedrückte. — 16. zärtlicher, zarter, weichlicher resp. empfindlicher, also nicht in dem Sinne, in dem wir heute „zärtlich" fast allein noch gebrauchen.

behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren, oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.[2])

ΜΑΘ. Πρώην δέ γε γνώμην μεγάλην ἀφῃρέθη
Ὑπ' ἀσκαλαβώτου. ΣΤΡ. Τίνα τρόπον; κάτειπέ μοι.
ΜΑΘ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς
Καὶ τὰς περιφοράς, εἶτ' ἄνω κεχηνότος,
Ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.
ΣΤΡ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens![3])

[2]) Nubes v. 170—74.

[3]) The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vorteilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the

20. Philipp Dormer Stanhope, Graf von Chesterfield (1694—1773), bekannter Staatsmann und Dichter.

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin[4]) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus,[5]) das *Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον*; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (*μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — *ἐκ δὲ παρειῶν*
Αἶμ' ἀπελείβετ' ἔραζε — — —.

Hingegen eine fließende Nase, ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha! fährt Neoptolem auf einmal zusammen, hier trockenen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!“[6])

yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny Drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

4) *Περὶ Ὕψους, τμῆμα θ'*, p. 15. edit. T. Fabri.
5) Scut. Hercul. v. 266.
6) Philoct. v. 31—39.

3 f. Die Schilderung der *Ἀχλύς* in der dem Hesiod zugeschriebenen Beschreibung des Schildes des Herakles (einer Nachahmung des Achillesschildes bei Homer) bildet einen Teil der Darstellung kriegerischer Scenen.

NE. Ὁρῶ κενὴν οἴκησιν, ἀνθρώπων δίχα.
OΔ. Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή;
NE. Στειπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.
OΔ. Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοὐδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;
NE. Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φαυλουργοῦ τινος
Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.
OΔ. Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
NE. Ἰοὺ, ἰού· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται
Ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines

(wie es Virgil ausdrückt)[7]) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken?[8])

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessieret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drucken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen

[7]) Aeneid. lib. II. v. 277.
[8]) Metamorph. VI. v. 387.

10 f. Die Worte von Blut und Staub gehören nicht bloß zu entstellte, sondern auch zu zusammenverklebte.

Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:[9])

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräul, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus,[10]) die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Καὶ τὰν βῶν ἔφαγεν, τὰν Ἑστίᾳ ἔτρεφε μάτηρ,
Καὶ τὸν ἀεθλοφόρον καὶ τὸν πολεμήιον ἵππον,
Καὶ τὰν αἴλουρον, τὰν ἔτρεμε θηρία μικκά —
Καὶ τόθ᾽ ὁ τῶ βασιλῆος ἐνὶ τριόδοισι καθῆστο,
Αἰτίζων ἀκόλως τε καὶ ἔκβολα λύματα δαιτός —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken

[9]) Metamorph. lib. VIII. v. 809.
[10]) Hymn. in Cererem v. 111—116.

5 f. Ceres schickt die Oreade an die Fames ab, damit diese den Erysichthon, einen Verächter der Göttin, der eine heilige Eiche frevelnd gefällt hatte, durch Heißhunger bestrafe.

sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius:[11])

> *Τυτθὸν δ' ἦν ἄρα δή ποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσι,*
> *Πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.*
> *Οὔ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἄνσχοιτο πελάσσας,*
> *Οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλαμένον κέαρ εἴη.*
> *Ἀλλά με πικρὴ δῆτά κε δαιτὸς ἐπίσχει ἀνάγκη*
> *Μίμνειν, καὶ μίμνοντα κακῇ ἐν γαστέρι θέσθαι.*

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien: und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne selbst dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte.[12])

[11]) Argonaut. lib. II. v. 228—33.

[12]) The Sea-Voyage, Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute, und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrates von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer druckt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE.

Oh, what a tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,

10. **beim Virgil**, vgl. Virg. Aen. III, 216 ff. — 11 f. **instehender** oder einstehender, d. i. bevorstehender (lat. instare). — 12 f. **löset sich ... in ein Wortspiel auf.** Die Harpyie Celäno prophezeit dem Äneas, er werde nicht eher mit seinen Gefährten sich einen bleibenden Wohnsitz gründen, als bis sie aus Hunger die Tische würden aufgezehrt haben (Aen. III, 255 f.). Bei der Ankunft in Latium nehmen die Trojaner nun als Unterlage zu ihrer Mahlzeit Weizenkuchen und essen diese alsdann aus Hunger auch noch auf. „Heus, etiam mensas consumimus!" ruft Julus; — und so geht die Prophezeiung in Erfüllung (VIII, 107 ff.). — 13 ff. Bekanntlich hält Ugolino in Dantes Hölle seinen Todfeind, den Erzbischof Ruggiero, umklammert und beißt ihn in den Hinterkopf. Zu den Worten **bereitet uns** ist das dazugehörige **vor** wohl nur aus Versehen weggeblieben. — 20. **Francis Beaumont** (1586—1615) und **John Fletcher** (1576—1625), englische dramatische Dichter, welche vielfach (seit 1605) gemeinschaftlich Dramen verfaßt haben.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pardenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich

Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.

FRANVILLE.

O Lamure, the Happiness my dogs had,
When I kept house at home! They had a storehouse
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

LAMURE.

How now, what news?

MORILLAR.

Hast any Meat yet?

FRANVILLE.

Not a bit that I can see!
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.

LAMURE.

How it looks!

MORILLAR.

It stinks too.

LAMURE.

It may be poison.

FRANVILLE.

Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.

MORILLAR.

Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.

FRANVILLE.

Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em! Oh, Lamure,
But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd, Man.

LAMURE.

Thou speak'st of Paradise;

1—7. In der Verweisung des Ekelhaften aus der Malerei stimmt die moderne Ästhetik Lessing fast durchweg bei; weniger die moderne Kunst, in welcher ekelhafte Gegenstände häufig genug sich finden. — 7. Giovanni Antonio Licinio de Corticellis, nach seinem Geburtsort genannt Pordenone (nicht Pardenone), 1483—1539.

zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen,[13] weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte,

Or but the snuffs of those Healths,
We have lewdly at midnight flang away!

MORILLAR.

Ah! but to lick the glasses!

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

FRANVILLE.

Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.

SURGEON.

I am expiring;
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em!

MORILLAR.

Hast ne'er an old suppository?

SURGEON.

Oh would I had, Sir!

LAMURE.

Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.

FRANVILLE.

Or the best bladder where a cooling glister.

MORILLAR.

Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?

FRANVILLE.

We care not to what it hath been ministred.

SURGEON.

Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

FRANVILLE.

Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailer's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.

SURGEON.

Ay, if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, slave that I was!

LAMURE.

A most improvident Villain!

[13]) Richardson, De la Peinture, T. I. p. 74.

wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem

13 f. Winckelmanns Geschichte der Kunst erschien 1764, also zwei Jahre vor dem Lessingschen Laokoon; vgl. die Einleitung S. VI.

Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Ähnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er,[1]) welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[2]) und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann.“

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehilfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus Schülern, für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzet: andere Gründe kann Maffei nicht haben.“

[1]) Geschichte der Kunst, S. 347.

[2]) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle, Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

6 ff. In die Zeit Alexanders des Gr. wird heute die Laokoongruppe von niemandem mehr versetzt, sondern entweder in die Zeit der Nachfolger Alexanders, der sog. Diadochen (und zwar in das 3. bis 2. Jahrh. v. Chr.) oder in die römische Kaiserzeit. — 23 f. in der achtundachtzigsten Olympias, also 428 v. Chr., was natürlich ganz undenkbar ist. — 27. Polyklet von Argos, jüngerer Zeitgenosse des Phidias, wie dieser und Myron ein Schüler des Agelades.

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyclets Schüler, und Athenodorus, der Gehilfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und ebendieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiednen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,[3]) aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntnis, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viele von den argutiis,[4]) die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwendrische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum

[3]) *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας — οὗτοι δὲ Ἀρκάδες εἰσὶν ἐκ Κλείτορος.* Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

[4]) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

21. Was diese argutiae bei Plinius bedeuten, wissen wir freilich nicht zu sagen. Hingegen konnte Winckelmann der Maffeischen Zeitbestimmung nicht beipflichten, weil für jene Zeit des hohen Stiles der Kunst ein Werk wie der Laokoon nach Motiv und Auffassung, wie nach Technik ganz unmöglich ist.

könnten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleichgeschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht ebensowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht: so fährt er folgendergestalt fort:[5]) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut

[5]) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

2. Strongylion, ein geschätzter Bildhauer, lebte nicht in römischer Zeit, sondern um 415 v. Chr. Lessings fehlerhafte Chronologie beruht auf einem Irrtum Winckelmanns. — 2 f. Sämtlich griechische Bildhauer, welche im 1. Jahrh. v. Chr. in Italien thätig waren, z. T. noch unter Augustus, s. unten.

in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, sowie des Aphrodisius Trallianus, ebenso unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Palläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen, und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Palläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor;[6]) allein Harduin hat sehr unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sahe, ἄγαλμα ἀρχαῖον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Palläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei,

[6]) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

16. Gewiß nicht. Dennoch hat diese Auffassung auch neuerdings Verteidiger gefunden, und sie ist auch in der That nicht so unmöglich, als es den Anschein haben könnte, da Plinius sich oft in sehr geschraubter Weise ausdrückt. — 21 ff. Hätten sie ... aufbehalten haben. Dieser Grund ist nicht stichhaltig, da auch mancher andere Künstler aus unzweifelhaft alter Zeit, der in Griechenland gearbeitet, bei Pausanias nicht erwähnt wird. — 33. Den Maler Artemon nennt Plinius XXXV, 139.

dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus mit den übrigen, unter den Kaisern gelebet, deren Palläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präzision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister, mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran teil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Palläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älterern reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons

16 ff. Diese Deutung des similiter ist auch neuerdings verteidigt worden, während von andrer Seite eine Umstellung im Text des Plinius vorgeschlagen und das similiter aus den gemeinschaftlichen Aufstellungsorten der Kunstwerke erklärt wird. Näheres in meiner großen Ausgabe S. 673 f. — 19. in Betrachtung, wofür man heute „in Anbetracht" vorzieht. — 33. älterern; diese Deklination des Komparativs ist bei Lessing nicht ungewöhnlich.

erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.[7]) Herr Winkelman sagt selbst, daß man von dergleichen älterern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichnis machen könne.[8]) Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohem Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzet, gearbeitet, hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt,[9]) die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt; quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

[7]) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.
[8]) Geschichte der Kunst, T. II. S. 331.
[9]) Plinius l. c. p. 727.

1 f. Onatas und Kalliteles, äginetische Bildhauer um 470 v. Chr., von denen Onatas der berühmtere Meister ist. — 2. Timokles und Timarchides, attische Künstler, vermutlich aus römischer Zeit. — 6 ff. Das similiter konnte aber auch darauf gehen, daß eine Anzahl gemeinschaftlich arbeitender Künstler eben deshalb weniger Berühmtheit erlangt haben. — 14—19. Ist nicht ganz zutreffend, auch über die berühmte Gruppe des farnesischen Stiers erfahren wir aus griechischen Quellen nichts; und der herrliche Altar von Pergamon kommt nur in einer späten Quelle ganz beiläufig vor.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?[10] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen:[11]) ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Kabinett des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Pallaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet, so möchte diese Mutmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese:[1])

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem großen Gewölbe,

[10]) Ad vers. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad vers. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, wenn man das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

[11]) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

[1]) Geschichte der Kunst, T. II. S. 347.

5. Asinius Pollio, bekannter römischer Staatsmann, 76 v. Chr. bis 4 n. Chr. — 17 ff. Plinius zählt XXXVI, 30 ff. die Schätze dieser Sammlung auf, woraus hervorzugehen scheint, daß sie damals noch beisammen war.

welches im Meere versunken lag, eine Base entdecket, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

(Athanodorus des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht). Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein, als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort, Gemacht, in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich ἐποίησε, fecit: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, ἐποίει, faciebat."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.[2])

[2]) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

1. eine Base, bei Winckelmann steht „eine Base einer Statue". — 21 f. In neuerer Zeit sind noch einige andere Inschriften gefunden worden, auf denen ein Athanodorus, Sohn des Agesander, aus Rhodus, genannt wird; doch gelten die beiden in Italien gefundenen, die allerdings aus der Kaiserzeit stammen, für Kopieen älterer Originale. — 25—29. Der Genetiv bei Künstlernamen bedeutet in der Regel den Namen des Vaters, der zugleich der Lehrmeister war, aber nicht den des Lehrmeisters allein. — 30. Von Apollonius und Tauriscus aus Tralles, den Verfertigern der Gruppe des farnesischen Stieres, sagt Plinius a. a. O., sie hätten den Menekrates als ihren Vater genannt, ihr natürlicher Vater aber sei Artemidorus. Es bezieht sich das auf die in Rhodus sehr häufige Adoption (υἱοθεσία). Nach einer Inschrift aus Lindos auf Rhodus hatte ein Athanodorus einen Agesander zum Vater, einen Dionysius aber zum Adoptivvater.

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποίει durch ἐποίησε) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομένης — ἐποίησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, Ἀρχέλαος ἐποίησε? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, Σαλπίων ἐποίησε?[3]) u. s. w.

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber, wird er hinzusetzen, desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfterer widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will, in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich vorher ein wenig aufgehalten, und sagt:[4]) Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS, tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra ju-

[3]) Man sehe das Verzeichnis der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 1. lib. V) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiq. Graec.) zu Rate.

[4]) Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

7. der Statue des Germanicus; diese heute im Louvre befindliche Statue stellt einen römischen Redner unter der Gestalt des Merkur vor; die Benennung Germanicus ist unbegründet. — 8. Das Relief mit der Apotheose des Homer, von Archelaos von Priene, befindet sich heute im Britischen Museum. — 9. Vase zu Gaeta; dieser Krater ist mit bacchischen Reliefs geschmückt und steht heute im Nationalmuseum zu Neapel.

diciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte, auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den späteren Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons, ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann dem ohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehilfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Po-

5 f. absolute inscripta. Es kommt hier sehr darauf an, wie man diese Worte faßt: wenn darunter der Aorist zu verstehen ist, so ist allerdings kaum erklärlich, wie Plinius behaupten konnte, nur drei Beispiele davon zu kennen, da unter den uns erhaltenen Künstlerinschriften der Aorist viel häufiger ist, als das Imperfektum. Daher meinte Jahn, unter absolute inscripta sei das Perfekt πεποίηκε zu verstehen; wenn Plinius hiervon nur drei Beispiele kannte, so hat es nichts Auffälliges, wenn wir gar kein Beispiel mehr davon besitzen. Über eine andere Hypothese s. meinen großen Kommentar S. 676. — 26. Der Maler Nikias aus Athen lebte im 4. Jahrh. v. Chr. Seine Erwähnung an diesem Ort beruht auf der in der Anm. angeführten Stelle des Plinius. — Nicht Lysippus, sondern Clasippus heißt nach der besten Lesart der in der Anm. 5 angeführten Stelle des Plinius der dort erwähnte enkaustische Maler, aus unbekannter Zeit.

lyklets und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat;*) so kann Athenodorus, von dem keines dieser

*) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. — Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet (Lib. XXXV. sect. 39): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνέκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνέκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Über dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfektum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des γράφειν, ἐγκαίειν gebraucht hätte, würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort

5 ff. Er hat es offenbar gar nicht gethan, sondern vergessen; in den im folgenden angeführten Werken kommt es ihm jedesmal nur auf das Verbum ἐγκαίειν, inurere, an, nicht auf das Tempus. — 21. Philochares; das Zeitalter dieses Malers ist unbekannt. — 23. Die Nemea ist die Personifikation der Örtlichkeit in Argolis, wo die berühmten nemeischen Spiele stattfanden. — 38 ff. Diese Deutung der Pliniusstelle wird von Lessing durchaus mit Recht zurückgewiesen. — 41—47. Trotzdem allerdings Viergespanne das Gewöhnliche waren, ist doch nirgends gesagt, daß nicht auch Wettfahrten von Zweigespannen vorgekommen wären. Die tabula bigae ist wahrscheinlich ein am Gemälde angebrachtes, d. h. wirklich aufgemaltes Votivtäfelchen, welches an die Art des errungenen Sieges erinnern sollte.

drei Werke ist, und der sich dem ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz; ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποίησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athanodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποίησε gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποίει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine πτυχίον. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius, (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7) daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχίον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula, tabella, erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχίον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses πτυχίον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχίον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen: wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

5—8. Das ist unrichtig; der Aorist kommt auf Werken aus allen Epochen vor und scheint namentlich während der besten Zeit das Gewöhnliche gewesen zu sein. — 15 ff. Das Imperfektum scheint, neben dem Aorist, vornehmlich in der ältern Zeit (etwa bis 550 v. Chr.), und dann wieder, vielleicht als Archaismus, seit 180 v. Chr. etwa in Gebrauch gewesen zu sein. — 21. Antigonus Carystius, ein griechischer Historiker um 270 v. Chr., von dem uns ein Auszug erhalten ist. — 25. Glosse, d. i. Randbemerkung.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann,[1]) machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall, wirft; und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders ver-

[1]) Gesch. der Kunst, T. II. S. 394.

3 f. Die berühmte Statue des sog. *borghesischen Fechters* befindet sich jetzt im Louvre; sie stellt keinen Fechter, sondern einen Krieger, der sich gegen einen Angriff verteidigt, vor. — 15. Baron *Philipp v. Stosch* (1697—1757), der Besitzer der schon oben erwähnten berühmten Gemmensammlung. — 16. *des Standes*, d. i. der Stellung. — 20 ff. Das ist ein Irrtum, der für Lessings Deutung der Statue verhängnisvoll gewesen ist: die Figur ruht vielmehr auf dem *rechten* Bein, und das *linke* ist nach hinten ausgestreckt. Mehr über die von Lessing hier gegebene und später wieder zurückgenommene Deutung s. Antiquar. Briefe Nr. 35 ff. — 24. *ein Stück von einer Lanze*, vielmehr ein Stück von einem Schwerte.

dient gemacht hat: denn Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und den sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn [2]): Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Sol-

[2]) Cap. I.

14. Chabrias, der berühmte athenische Feldherr, gestorben vor Chios 358 v. Chr.

daten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu,[3]) scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann

[3]) So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863):

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halievt. v. 12.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

4—14. Auch diese Deutung der Worte des Nepos konnte Lessing, mit Rücksicht auf anderweitige Beschreibungen der von Chabrias erfundenen Kampfstellung, nicht aufrecht erhalten. — 15 ff. Ist unrichtig; der Charakter der Buchstaben weist vielmehr auf das erste Jahrh. hin. — 33. Kaspar Barth, Herausgeber des Statius (1587—1658).

an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der Griechischen Kunstwerke, ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst, eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἡ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε*, schreibt er an seinen Terentian;[1]) *οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν*

[1]) *Περὶ Ὕψους, τμῆμα ιδ'.* Edit. T. Fabri p. 36. 39.

7. ein jeder; in der Hdschr. ursprünglich „jeder andere". — 13. Vgl. über Junius oben S. 13, 11. — 15. Cento (ursprünglich ein aus bunten Flicken zusammengesetztes Kleid) nennt man Gedichte, die aus Bruchstücken verschiedener Dichter zusammengesetzt sind; Lessing nennt des Junius Werk über die Malerei so, weil es eine Sammlung zahlreicher Citate aus der alten Litteratur ist. — 26. die zwei größten Kunstrichter; außer Longin ist hier Aristoteles gemeint, der in der Poetik den Dichtern gerade das Glaubliche, wenn auch Unmögliche, empfiehlt. — 32. Postumius Terentianus heißt der Freund, an den Longin seine Schrift über das Erhabene richtete.

ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια. Und wiederum: *Οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, καὶ πάντῃ τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν· τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας, κάλλιστον ἀεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐναληθές.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte:[2]) Praesertim cum Poëticae phantasiae finis sit ἔκπληξις, Pictoriae vero ἐνάργεια. *Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς*, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen sein: „Alle Handlungen, sagt er,[3]) und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten.“ Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[4]) *Τούτῳ παράκειται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παθητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεόδωρος παρένθυρσον ἐκάλει· ἔστι δὲ πάθος ἄκαιρον καὶ κενόν, ἔνθα μὴ δεῖ πάθους· ἢ ἄμετρον, ἔνθα μετρίου δεῖ.* Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle, ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Z. E. Wenn er

[2]) De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.
[3]) Von der Nachahmung der griech. Werke rc. S. 23.
[4]) *Τμῆμα β'.*

15. Parenthyrsus, eigentlich Begeisterung (zunächst bacchische, daher *θύρσος*) am falschen Ort. — 19. Welcher Theodor das ist, weiß man nicht; vielleicht der zur Zeit des Tiberius lebende Rhetor Theodoros von Gaza.

durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führet er unter andern auch dieses an:[5]) „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschalen; er hieß Parthenius." Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davonzubringen: daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit samt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er und sagt unter andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchen sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild

[5]) Geschichte der Kunst, T. I. S. 136.

13. Catullus; nicht der berühmte Dichter, sondern eine beliebige Persönlichkeit gleiches Namens. — 24. Schwenkkesseln, d. h. Mischkrügen. — 27—33. Ein Toreut Namens Parthenius ist sonst gänzlich unbekannt.

des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist: aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:[6]) *Ἀπέδωκε δὲ χάριν καὶ Τυχίῳ τῷ σκυτεῖ, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νέῳ τείχει, προσελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταζεύξας ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖσδε.*

Αἴας δ' ἔγγυθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠΰτε πύργον,
Χάλκεον, ἑπταβόειον, ὅ οἱ Τύχιος κάμε τεύχων
Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος, Ὕλῃ ἔνι οἴκια ναίων.

Es ist also grade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will: der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt.[7])

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.[8])

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.[9])

[6]) Herodotus, De Vita Homeri, p. 756 Edit. Wessel.

[7]) Gesch. der Kunst, T. I. S. 167. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

[8]) Gesch. der Kunst, T. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

[9]) Gesch. der Kunst, T. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles,

24. Parrhasius, Maler aus Ephesos, Zeitgenosse des Zeuxis. — 26. Tauriscus, einer von den Künstlern, welche die Gruppe des farnesischen Stieres gearbeitet haben. — 34. ist ungefähr richtig; in der Hdschr. ursprünglich „ist richtig". — 35 f. Samuel Petit, Philolog aus Nimes, 1594—1643. — 39. Die ganze in dieser Anmerkung berührte Frage ist im Leben des Sophokles von Lessing näher erörtert worden.

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicher Weise, Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eins sind Ich zeige zugleich ebendaselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III.; ebendasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnötig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion, in Demotion, oder ἀνέψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öftrer, Aphepsion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermutet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Äschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ende des ersten Teiles.

4. Krokylegmus (wörtlich das Absuchen von Flocken) bedeutet das Verfahren eines Schmeichlers, der auf geringfügige Schwächen aufmerksam macht in der Tendenz, damit anzudeuten, daß bedeutendere Fehler, welche getadelt werden könnten, sich gar nicht auffinden lassen. — 14 f. die Arundelschen Denkmäler: die sog. parische Marmorchronik, eine auf Paros im 17. Jahrh. gefundene und früher dem Lord Arundel gehörige, jetzt in Oxford befindliche Marmortafel, welche ein chronologisches Verzeichnis der wichtigsten Ereignisse von der Regierung des Kekrops an bis 264 n. Chr. enthält. — 30. Der Archon von Olympiade 77, 4 (469 v. Chr.) heißt Apsephion, nicht Aphepsion. — 30 f. Diod. Sicul. XI, 63. — Dionys. Halic. IX, 18. — 33. Diogen. Laert. II, 44. — 34. Plut. Thes. 36 und Cimon. 8. — 35. Jakob Palmerius, franz. Gelehrter 1587—1670.

Nachlaß zum Laokoon.

A.

Materialien und Entwürfe zum Laokoon.

1.

a.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die *Schilderungssucht*, in der Malerei durch die *Allegoristerei* geäußert; indem man jene zu einem *redenden Gemälde* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem *stummen Gedichte* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, ob und was für Gedanken sie malen müsse.

Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedne Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.

Die *Malerei* brauchet Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*, dieser ihre sind *willkürlich*. Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper, und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

5 ff. Vgl. Abschn. XVI.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann der Maler auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper seien, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Vergangene am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Maler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte seiner Kunst, und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen einer Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein, als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.

Ovid. Metamorph. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.
ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. —
ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht:
Die hohlen Schiffe — κοιλῆς παρὰ νηυσί.
Den Scepter σκῆπτρον χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον. α. 244.

b.

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er sagt bloß, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein. Es verlohnet sich der Mühe, die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube sie sind die:

1. Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter, als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eignes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzeln Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu lassen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehen, als in der Wirkung welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2. Gesetzt auch daß alle Menschen einerlei Züge und Ebenmaß für gleich schön hielten; so ist es doch ganz etwas anders, diese Züge mit einmal neben einander übersehen, und ganz etwas anders, sie nach einander zugezählet bekommen. Jenes kann der Maler thun, und die Schönheit ist daher sein eigentümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzählung der schönsten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemälde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemälde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Säule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3. In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein, und durch die Auflösung der partialen Begriffe aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr als er verliert.

11 ff. Vgl. Abschn. XX u. XXIII; Nachlaß A 2, V u. VI. — 35. Auslauf, d. h. Ausladung, Breite u. dgl.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile neben einander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er füget sofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beispiel die Schilderung des Agamemnon, β, v. 478—81, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichnis vorannimmt.

c.

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet.

— π. 789. 90, wo Phöbus unsichtbar dem Patroklus entgegenkommt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen sein?

Iliad. 19. Cayl. p. [104]. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben; ihre Nymphen müssen sie tragen.

— — v. 38. 39. Caylus glaubt, daß die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bei der Dacier, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Nasenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

Πατρόκλῳ δ' αὖτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρὸν
Στάξε κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρὼς ἔμπεδος εἴη.

Doch lesen hier einige codices *κατὰ ῥινοῦ*, per cutem omnem. Dieses durch die Nase scheinet mir indes doch beizubehalten zu sein; um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben diesem Buche v. 353 träufelt Minerva es ihm in die Brust *ἐνὶ στήθεσσι*, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

2.

I.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

8. Pope, in seiner engl. Übersetzung des Homer. — 11 ff. Steht auf der Rückseite des Blattes, worauf 1b steht. Vgl. Abschn. XII. — 15. Caylus, in dessen Tableaux tirés de l'Iliade. — 20. Dacier, in ihrer Übersetzung des Homer. — 30 ff. Vollständigster Entwurf, der vielfach mit der definitiven Fassung wörtlich übereinstimmt. — 31 ff. Vgl. die Vorrede zum Laokoon.

Diese übele Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne, und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche[1]) Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Kritikus öfters zu ungegründeten Urteilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nach dem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleget.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigentümlich sind, und die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden.[2]) Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

II.

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzweck entspringen.

[1]) allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerei. (Mendelssohn.)

[2]) Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkenntnis abgeteilet werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur wovon er zu abstrahieren hat. Es sind also bloß negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst sein können. (Mendelssohn.)

Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie in rationalem et empyricam abteilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzuteilen, wird die Erfahrung, die Rücksicht auf das, was alle Künstler gethan haben, unumgänglich nötig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen itzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechte Landkarten hatten, als sie abteilten. (Nicolai.)

60 ff. Vgl. Abschn. XVI f. — 39. empyricam, so schreibt Nicolai anstatt empiricam. — 44. zu Utrecht, beim Friedensschluß 1713.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*.[1]

III.

Nachahmende[2] Zeichen *neben einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der *Malerei*.

Nachahmende Zeichen *auf einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.[3] Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*.[4] Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der *Poesie*.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem *Raume*, sondern auch in der *Zeit*. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das *Centrum einer Handlung* sein. Folglich kann die *Malerei* auch *Handlungen* nachahmen, aber nur *andeutungsweise* durch *Körper*.

Auf der andern Seite können *Handlungen* nicht vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese

[1]) Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedienet sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik, und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen neben einander existierende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiete der Malerei zu thun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres. (Mendelssohn.)

[2]) Natürliche. (Mendelssohn.)

[3]) Nein! sie drücken auch neben einander existierende Dinge aus, wenn sie von willkürlicher Bedeutung sind. (Mendelssohn.)

[4]) Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus neben einander existierenden Teilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung bestehet bloß aus Teilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch Bewegung und die Malerei Bewegung durch die Handlung aus Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkürlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen, diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das homerische Gleichnis, da die Hirtenknaben vor der Herde stehen, und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. (Mendelssohn.)

8 ff. Vgl. Abschn. XVI. — 40 ff. Hom. Il. XI, 548 ff.; vgl. XVII, 657. — 42. *Der sterbende Adonis*, Bion. reliqu. 1. — 42 f. *die Entführung der Europa*, Mosch. reliqu. 1. Vgl. Nachl. A 3; A 4, 2. Abschn., V u. X; B 7, XLV.

Wesen **Körper** sind, schildert die **Poesie** auch **Körper**, aber nur **andeutungsweise** durch **Handlungen**.[1])

IV.

Die **Malerei** kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur **einen einzigen Augenblick** der Handlung nutzen, und muß daher den **prägnantesten** wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die **Poesie** in ihren fortschreitenden Nachahmungen **nur eine einzige Eigenschaft** der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht.[2])

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des **Homers**; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neuern, besonders der **Thompsonschen** Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für **ein** Ding nur **einen** Zug. Ein Schiff ist ihm bald das **schwarze** Schiff, bald das **hohle** Schiff, bald das **schnelle** Schiff, höchstens das **wohlberuderte schwarze** Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des **Schiffes** nicht ein. Aber wohl das **Schiffen**, das **Abfahren**, das **Anlanden** des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

Zwingen den **Homer** ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte;

[1]) Die Poesie kann gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir 1) die Teile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Teile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden; so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Teile, allzu beschwerlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll. (Mendelssohn)

[2]) Der Dichter suchet allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist; so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen. (Mendelssohn.)

4 ff. Vgl. Abschn. XVI. — 4—7. Vgl. Abschn. III. — 15 f. **der Thompsonschen Dichter**, der Nachahmer des englischen Dichters Thompson (1700—1748), Verf. der „Jahreszeiten“ und Hauptvertreters der beschreibenden Dichtung. — 29—37. Vgl. Abschn. XVII.

sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unseren Augen Stück vor Stück zusammensetzen. (Iliad *E.* 720.) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. *B.* 41—46). Sein Scepter ist *χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*; aber wir sollen von diesem wichtigen Scepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was thut also Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun ist er der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus (Iliad. *B.* 101). Und so kenne ich endlich den Scepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das homerische Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berühret, und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte erraten lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er drückt sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert

26 f. Vgl. Abschn. XVIII. — 37 ff. Vgl. Abschn. XIX. — 40 ff. Vgl. Abschn. XX.

also, daß diese Teile neben einander liegen müssen, und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.[1])

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmet hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedichte auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurieret haben![2])

Bleibet aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem, als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der That sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne

[1]) Wenn wir die Malerei völlig aus der Poesie verbannen; so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereien im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Scepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerei. Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein [wie hat er die Häßlichkeit des Thersites malen können, ohne nebeneinander seiende Teile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen. Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?] (Mendelssohn.)

[2]) Aus ganz andern Gründen könnte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen ausführliche Schilderungen hier nicht machen mußte, ob sie gleich auch bei ihm und andern Dichtern zu finden sind. Das Gedicht war auf die Schönheit der Helena gebauet, deswegen sollte man den Grund nicht sehen. Ich bin hier mit vielem Einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrücken kann, so schreibe ich nur was Seichtes nieder. (Nicolai.)

20 ff. Vgl. Abschn. XXI. — 31. Das Lied Anakreons an seinen Maler, vgl. Abschn. XX. — 33 f. Pind. Pyth. 1, 6 ff. — 35 ff. Das Eingeklammerte ist im Manuskript durchstrichen. — 38—41. Aus ... sehen, die Anmerkung ist im Manuskript bis hierher durchstrichen.

Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln? [1])

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Thränen kostet.

VI.

Ein einziger, unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegenteil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben. [2])

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die auf einander folgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung ebensowohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — Wann er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

[1]) Ihre Dichter lassen die Venus, soviel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt, freundlich sein, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus maleten, wie sie aus dem Meer kömmt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich. (Mendelssohn.)

[2]) Abermals nicht allgemein. Sie kann durch den Kontrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, die Faunen die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto der die Proserpina entführt. Der Grund den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen. (Mendelssohn.)

1. lächelt immer; vgl. Abschn. III. — 10 ff. Vgl. Abschn. XXIII. — 41. Pluto (Hades) ist in der antiken Kunst nie häßlich dargestellt, dagegen öfters in der modernen. — 44. Vgl. Abschn. XXV.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles.

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.[1]

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adoucieren, fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich Recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde heraus zu lassen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.[2]

Auch das Häßliche als Schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Komposition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben sein könnte.

VII.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Teilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Maler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerlei zu erreichen; und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfes zu gefallen.

[1]) Schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alekto, ja diese verdienet den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Miltons. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien. (Mendelssohn.)

[2]) Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogartschen Tanzes. Alle häßlichen Figuren in demselben sind lächerlich. Dr. Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig kontrastieren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kann ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen, und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst thut er keine so schlimme Wirkung. (Mendelssohn.)

1. Aristot. Poet. 5: zum Lächerlichen ist Unschädlichkeit erforderlich. — 4. adoucieren, versüßen, d. h. mildern. — 14 ff. Vgl. Abschn. XX u. XXIV. — 19 ff. Vgl. Abschn. II. — 30. Alekto, eine Furie. — 36. des Hogartschen Tanzes, Menuett komischer Figuren in Hogarths „Analyse der Schönheit“. — 37. Dr. Slop, eine komische Person in Sternes „Tristram Shandy“.

Er glaubte es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wann der Zuschauer nur illudiert wird.

VIII.

Die *Zeitfolge* ist das Gebiete des Dichters, der *Raum* das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie der *Parmisano* den Raub der sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein *Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters*, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewisses schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen; heißt ein *Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers*, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des anderen innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget sieht, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile, oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beiwörter, Adverbia, Participia, so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein *dergleichen kleiner vergönnter* Eingriff des Dichters in die Malerei, deren öftrer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man *gemeiniglich* einen *malerischen Dichter* nennet, und in welchem Verstande *Thompson* mehr Maler ist, als *Homer*.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freiheit deren sich die größten Meister bedienet haben.[1]) Ja, ich glaube nicht, daß sich ein

[1]) Die Malerei und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bei dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Übertretung der Grenzen,

1 ff. Vgl. auch Abschn. III. — 5. *illudiert*, getäuscht; wir gebrauchen jetzt das Verbum nicht mehr, wohl aber das Substantiv Illusion. — 7 ff. Vgl. Abschn. XVIII. — 10. *Parmisano*, Mazzuoli, s. oben S. 105.

einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel redender, so viel dichterischer heißt. [1])

Wie aber der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin bestehet, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen, anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte sein Kunstgriff liegt in der Perspektiv. [2])

Was ist also die Perspektiv des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung forschreitet, dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle

die man sich nicht ohne Not erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistierende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von größerm Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Teilen ein Ganzes zusammen zu setzen. Die Musik ist hierin der Malerei, wie oben erinnert worden, schnurstracks entgegengesetzt. Allein sie erlaubet nicht den geringsten Eingriff in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingriff nennen. (Mendelssohn.)

Auch die Harmonie ziehe ich nicht hierher! (Nicolai.)

[1]) Sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welcher (im Vorbeigehen) durch das Batteuxsche System nicht kann erklärt werden. (Nicolai.)

[2]) Der Maler kann den Kunstgriff daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihilfe der Perspektiv brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen die in Perspektiv stehen, Bewegungen machen die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen die auf eben demselben Grunde stehen können immer die Haupthandlung sehen und die anderen nicht — insofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspektiv — z. E. auf einem antiken Basrelief — Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas. (Nicolai.)

13. Rührung, s. v. a. Eindruck. — 37. Batteux' Traité des beaux arts, reduits à un même principe.

perspektivisch ausgeführet,[1]) welches ihnen eben das Leben giebet, das so sehr rühret, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.[2])

IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne.[3]) Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt: so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Übertragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren, wo nicht veranlaßt, doch bestärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern grade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und

[1]) Hierher gehört ein kleines Fragment aus dem Nachlasse, welches lautet:

Eins von den perspektivischsten Gleichnissen ist das, wo Homer (Iliad. *T.* v. 373 u. f.) das Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Örter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellet.

— αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε, στιβαρόν τε,
Εἴλετο, τοῦ δ᾽ ἀπάνευθε σέλας γένετ᾽, ἠύτε μήνης.
Ὡς δ᾽ ὅταν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτῃσι φανείη
Καιομένοιο πυρὸς, τὸ δὲ καίεται ὑψόθ᾽ ὄρεσφιν
Σταθμῷ ἐν οἰοπόλῳ· τοὺς δ᾽ οὐκ ἐθέλοντας ἄελλαι
Πόντον ἐπ᾽ ἰχθυόεντα φίλων ἀπάνευθε φέρουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

[2]) Diese ganze Betrachtung über die Perspektiv will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspektiv ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative 1) Größe, 2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malet seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben sie seien entfernter. Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehenden Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspektive ziehet, sie machet aber keineswegs das Wesen der Perspektive aus. Auch in der Dichtkunst giebt es einen Inbegriff sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kann, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesem teils mittelbar, teils unmittelbar verbunden, und müssen daher nach Maßgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer wirken. Dieses entspräche also der Perspektive der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Maßgebung der Entfernung, dem Dichter so nützlich sein mag, als dem Maler seine Perspektive, wage ich nicht zu entscheiden. (Mendelssohn.)

Ich auch nicht, aber ich neige stark zum Negativen. (Nicolai.)

[3]) Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu. (Mendelssohn.)

4—8. Vgl. Abschn II. — 11. die stille Größe, vgl. Winckelmann, Werke I, 30 (Eiselein). — 11—14. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., VIII; B 7, XXXIV. — 19 f. vergleicht fehlt in der Hdschr.

nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommner, je mehrere je verschiednere, und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß wenn ihn der Dichter unglücklicherweise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommnen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei.[1]) Und das kömmt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kömmt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibet, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keinesweges poetisch ist.

X.

Die Poesie zeiget uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr ziehet ein Teil den anderen, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr malerisch sein; in der Malerei selbst aber es zu sein aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

z. E. Bei dem Dichter ist Herkules

— rabidi cum colla minantia monstri
Angeret, et tumidos animam angustaret in artus,

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschlossene Atem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man den Maler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzet, wo einschlagen muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehr zugleich leiden, wo ich ihn

[1]) So wie im Canut Ulfo der Held ist. (Mendelssohn.)

18 ff. Vgl. Abschn. VI ff. u. XVI. — 28 f. Statius Theb. IV, 827. Vgl. Nachl. C 12, Nr. 12. — 37. In Elias Schlegels Tragödie Canut.

nur siegen sehen soll.[1]) (Siehe den geschnittenen Stein beim Spence, Tab. XVII. 3.)

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bei dem Dichter malerisch sei, was auch wirklich auf der Leinwand oder in Marmor einen guten Effekt haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sein, die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers thut, der notwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahieren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahieren konnte.

XI.

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind; und Milton ist seinem geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.[2])

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu thun findet, als bei dem Milton, rühret nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern, ist der Maßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Maler, aber kein Maßstab des Vorzugs der Dichter selbst.

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem malerischen Teile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll,

[1]) Ich getraue mich nicht hier einen Ausspruch zu wagen, aber mich dünkt, ich würde dem Künstler Dank wissen, daß er mir nicht den siegenden, sondern den kämpfenden Herkules zeigt. Es wäre ihm vielleicht nicht schwer geworden, einen späteren Augenblick zu wählen, in welchem der nunmehr erstickende Löwe sich krümmet und windet, und die Klauen konvulsivisch an sich ziehet; allein wir sollten den Löwen Widerstand thun sehn, und aus diesem Widerstande auf die Stärke des Herkules schließen. Die Anmerkung ist, meines Erachtens, gar wohl gegründet, aber das Exempel nicht glücklich gewählt. (Mendelssohn.)

[2]) Gut! Aber der Dichter ist desto vollkommener, je bestimmter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassenen Züge hinzu zu denken, und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen. Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichtete Wesen des Milton sind von dieser Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheint unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblick frappiert ungemein, und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn sobald wir uns erholen, und mit unserer Einbildungskraft geschäftig zu sein anfangen, so fühlen wir das Unvermögen sie auszubilden nur gar zu deutlich, und sie fangen an unangenehm zu werden. Milton wird das erste Mal mehr frappieren, Homer aber desto öfter gelesen werden. (Mendelssohn.)

13 ff. Vgl. Abschn. XIV. — 46 f. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., XIV.

so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann. [1])

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht, sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die simpeln Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihres Teiles den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeiget haben. Denn diese Fakta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Fakta zu erfinden, ein ganz anderes Talent, als Fakta malen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Fakta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

Wenn es so ist: desto besser. Aber es ist nur zufälliger Weise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommner.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde. Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der ratschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ᾽ ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Ein güldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedient und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken; so beratschlagen sie

[1]) Der Satz läßt sich freilich nicht umkehren. Eine jede Erzählung, die dem Maler reichen Stoff darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber soviel ist richtig. Jede Begebenheit, die fruchtbaren Stoff für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglückliches Sujet sein, wird dem Dichter weit bequemer sein, als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kann. (Mendelssohn.)

12 ff. Vgl. Abschn. XI. — 24 ff. Vgl. Abschn. XIII.

sich nicht; läßt er sie sich bloß beratschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber thun sie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil sich beratschlagen lassen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich ratschlagen und trinken sollen. Piccart, der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeiget die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber gerade so viel hätte Piccart thun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren.

Doch alles dieses beiseite gesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken, und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es ebenso gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. Δ. 105—126), wo Pandarus, auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Übersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Verteilung Lichts und Schattens ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.[1])

Ist dem so: so, dünkt mich, ist unsere heutige Malerei gerade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieb-

[1]) Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit bloß in einer Folge von Veränderungen besteht, kann nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerei kann hierin keinen Vorzug vor der neueren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende erraten läßt, so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar. (Mendelssohn.)

4. Entweder Etienne Picart (1632—1721) oder sein Sohn Bernard (1673—1733). — 15 ff Vgl. Abschn. XV. — 27. Ordonnanz, Anordnung.

licher Worte, viel a und e, was drüber ist, ist vom Übel. So auch der Maler; erzähle was du willst, erzähle wie du willst, gieb ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gieb ihm Gelegenheit nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du *deine* Kunst, als *poetischer* Maler, spareſt, desto mehr wirst du sein Mann sein.[1])

XII.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat *Caylus* offenbar seine Gemälde des *Homers* gewählet. Was Homer selbst malet ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leeresten, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt, auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt thut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgesparet hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstracks zuwider ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen *dicken Nebel*, ἠέρι πολλῇ oder in *Nacht* νυκτί verhüllen, und davon führen. So *Venus* den *Paris* Iliad. γ. 381; so *Neptun* den *Idäus* Iliad. ε. 23; so *Apollo* den *Hektor* υ. 444. In allen diesen Stellen ist dieses *Einhüllen in Nebel und Nacht* nichts als eine poetische Redensart für un-

[1]) Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Kunst in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerei aber kann mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelst der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kann getanzt werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die einzeln genommen, schön und bedeutend ist, so kann sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getanzt werden; da aber kein einziger Augenblick in der ganzen Folge einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist; so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Götterschmaus muß auch getanzt werden können, und er enthält verschiedene Augenblicke, die auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen der das Mannigfaltige des Zechens und Beratschlagens verbindet, denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt, getanzt werden. (Mendelssohn.)

1. Das e in der Hdschr. ist undeutlich und könnte auch ein o sein. — 7 ff. Vgl. Abschn. XII. — 41. Unter *tanzen* versteht Mendelssohn hier und sonst die mimische Darstellung, wie sie im Ballett und der Pantomime üblich ist.

sichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisieren, und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet, ist wider die Meinung des Dichters, und heißt aus den Grenzen der Malerei herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und dem befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz diese Wolke ist hier nichts besser als die beschriebnen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie giebt zu so schönen Berechnungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.[1])

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεῖαν (Iliad. υ. 446); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe.

Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorne des Achilles (Tabl. V. Iliad. 1) rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß, und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann, als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer fran-

[1]) Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kann die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen sein. Der Dichter verwandelt das metaphysische Unsichtbarmachen in eine physische Handlung. Ja, es scheint, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sich selbst hingegen konnten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein bloß symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, thut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich außer der Scene, und man kann ihm gar wohl zeigen, was die spielenden Personen nicht sehen sollen; sowie etwa die Personen auf der Bühne allein sein können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden. (Mendelssohn.)

9. gotischen für mittelalterlichen.

zösischer Künstler in der einzeln Bildsäule des Achilles, den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihilfe der Figur dieser Göttin ausdrücken konnte; warum rät er nicht lieber dem Maler auch aus seiner Komposition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Komposition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhangende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber notwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst mit einander handgemein werden, (Iliad. φ. v. 385 u. f.) so gehet bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedne notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhere Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars:

τόν ῥ᾽ ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit (Iliad. ε. 303), und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen giebt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht Ein Mann, Männer aus dieser Zeit, waren es, die diesen Stein zu einem Grenzsteine aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steins proportioniert sein; so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann der dreimal größer ist, als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können, als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen sein: so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse,

nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemälde für homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII.

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus es unsern Malern zu thun anrät.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalet hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35 sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ξ. v. 102.) videtur, id ipsum describentis. — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium, oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (Iliad. γ. v. 156.) darunter zu setzen. (Valerius Maximus lib. III. cap. 7.) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nikostratus (Aelian. lib. 14. 47.) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreifen konnte, was denn Nikostratus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte. Wann du meine Augen hättest! sagte dieser. Aber Nikostratus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr thun, als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst, wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibet die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzücket.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter

7 ff. Vgl. Abschn. XXII. — 29. Nikostratus, vielmehr Nikomachus, griech. Maler, um 400—360 v. Chr.

andern aus dem Exempel des **Phidias** lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl, als in dem andern, harmonieren. **Phidias** gestand, daß er durch die Zeilen: (Iliad. α. 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7.)

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον

bei Bildung seines olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben propemodum ex ipso coelo petitum. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop presente à l'esprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage etc. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet, und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unsrer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich:

Klopstocks Zeilen: (Erster Gesang 141) wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag': Ich bin ewig!
Sag' und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!"

sind unstreitig ebenso erhaben, als jene Zeilen des **Homers**, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Teil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert.[1] Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

[1] Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber (ohne den Eindruck zu schwächen) nicht alle einzelne Züge beschreiben konnte; so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kann, durch diese

39. nett, d. h. abgerundet.

schöpferische Züge begeistert, sich das nämliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Klopstock hat bei seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Teile des Bildes, die er nicht beschreibet, sind so vague, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen Miltonischen und Klopstockischen Malereien. Was sie nicht schildern, muß fast allzeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimmt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen, daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden, so läßt es sich auch malen.

Die Figur des Klopst. beziehet sich auf die Stelle im 5. B. Mose: *Ich hebe meine Hand in den Himmel und sage ich lebe ewiglich* oder so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwert wetze rc. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eides. Klopstocks Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen. Er scheinet die Idee etwas giganteske zu machen. *Ich breite mein Haupt durch die Himmel.* Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Wert. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kann, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? gut! ich zergliedere nichts, und sage die Stelle ist erhaben. Vergleichen Sie mir nur nicht diese *wilde* und unbestimmte Idee, mit der wohlgedachten, und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homers. Sie sagen jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kann sein. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt, und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel; ein Arm, der durch die Unendlichkeit gehet. Sinnlicher konnte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts, als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt, *Ein Wurm, ein Gott u. s. w.*, oder wie Pope den Stier beschreibet, der hier mit Staub und Schweiß bedeckt, mühsam Furchen zieht, und dort mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knieen läßt. Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch sein.

Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homers kann getanzt werden. Die Miene, die der majestätische Saltator annimmt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen giebt, muß malerisch sein, und kann durch das Ideal erhöhet, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Klopst. muß vom Deklamator notwendig gelesen werden, wie eine Sentenz, das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen, als malen.

Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen, 1) sie ist unregelmäßig im ganzen, und 2) kühn aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller großen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht geraten kann, wenn wir sie nicht von der Malerei und Bildhauerkunst entlehnen, und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht die Notwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Teile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten, und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerei und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach per principium reductionis auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können. Es folget hieraus, daß Völker und Zeiten, bei und in welchen die Malerei und Bildhauerkunst nicht in Aufnahme ist, auch in der Poesie und Beredsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konnten, vermöge ihrer Religion, weder Malerei noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Verteilung des Lichts und Schattens, u. s. w., aber die Griechen —.

Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt, und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremde sind. Er wird den Pfeil trunken von Blute sein lassen, er wird das Schwert Gottes anreden, kehre in die Scheide zurück! raste allda! Er wird dadurch kühn, aber unmalerisch werden. Seine Seele hat die

8 f. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., XI. — 10. 5. B. *Mose*, Kap. 32, 40 f. — 26. *Young*, Nachtgedanken I, 80. — 27. *Pope*, Essay on Man, 1 Brief, Abschn. 2. — 31. *Saltator*, Tänzer, Pantomime; es ist Zeus gemeint. — 55. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., XIII. — 58 ff. 5. Mos. 32, 42.

Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekanntschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerei, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimmt sein muß. Mich dünkt, die neuern Dichter haben das Kühne und Unbestimmte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nämliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mitteilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Spekulation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kann, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen nur einige Züge zu berühren, und alles übrige wie in einen Äther zerfließen, und unkenntbar werden zu lassen. — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

I.

Einem jeden redlichen Dinge kömmt eine dreifache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, allwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allzeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjektive Ideal aus.

Das objektive Ideal ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Teilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit, oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

Des Künstlers Absicht geht bloß auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolierten Teils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so darstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.

Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kann jedes von ihren Teilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isoliert wären. Eine einzige Linie erreichte das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; in zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr, oder weniger gewunden sein. Das Ideal kömmt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transscendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit, und folglich ihr Ideal.

II.

Es kömmt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtnis zurückkommen. Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an Deutlichkeit abzunehmen. 1) Umrisse der Figuren und Körper, oder überhaupt körperliche Formen. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer inneren Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft u. s. w.). 7) sinnliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmack.

Die Schönheit kömmt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschiehet; so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zuzuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angiebt, Schönheit zukommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas Ungewöhnliches. Von der Energie unserer inneren Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können angenehm und widrig [7 sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig], aber nicht schön und häßlich sein. Mit dem Reize ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen sie wiederholt zu sehen, reizt uns zur Aufmerksamkeit. Es giebt auch einen sinnlichen Reiz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kömmt sogar dem Geschmack zu.

III.

Die Schönheit, in soweit sie transscendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Form, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigf.,

15. redlich, d. h. vernünftig, wirklich. — 39. Phantasmata, Erscheinungen, Vorstellungen, Sinneseindrücke. — 53 ff. Vgl. Abschn. XXI.

Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u. s. w. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und W. anwenden, und können aus einer in die andere übertragen werden.

Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelst der bezeichneten Sachen, 2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichneten Sachen sind entweder Formen, die leicht ins Gedächtnis zurückkommen, als Gedanke, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall, sie sind entweder zugleichseiend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkürlich zugleichseiend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Gebärden, oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder bloß sinnliche Vorstellungen, endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

Die Dichtkunst bedienet sich aufeinanderfolgender Zeichen, da sie aber willkürlich und mit Gedanken verbunden sind, so kommen ihre Formen leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kann körperliche Formen und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, drückt Handlungen, Mienen, Gebärden und alle Arten von Empf. aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

Die Malerei hat körperl. Formen und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseiend, natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Gebärden und vermittelst dieser Leidenschaften aus.

Die Baukunst hat nur körperliche Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseiend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.

Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst, durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf. unterstützen; drücken weder Handlungen, noch Mienen und Gebärden, sondern bloß Empfindungen, und zwar sowohl sinnliche Begriffe, als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseiend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Mienen, Gebärden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück, als Malerei und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedienet sich ihrer Hilfe.

Die Farbenkunst kömmt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerei.

Die Bildhauerkunst hat mit der Malerei vieles gemein, nur muß sie ohne Hilfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden

(Mendelssohn.)

3.

Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Einteilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

37. Die Farbenkunst ist nicht Malerei (die schon vorher erwähnt ist), sondern die Kunst, durch passende Zusammenstellung von Farben angenehme Eindrücke zu erzielen. Kant rechnet sie mit Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei zur bildenden Kunst. Vgl. auch Herder, Krit. Wäldchen I, 204. — 43 ff. Vgl. Nachl. B 7, XLIII. — 44. Unterredungen, Lessings mit Mendelssohn und Nicolai.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine *Handlung*.

Diese Reihe von Bewegungen, ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper verteilet. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine *einfache Handlung* nennen; und eine *kollektive Handlung*, wenn sie in mehrere Körper verteilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß; so ist es klar, daß die Malerei auf die *einfachen Handlungen* gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen verteilet ist, neben einander in dem Raume existieren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiete der Malerei ist; so gehören die *kollektiven Handlungen* notwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese *kollektiven Handlungen*, deswegen weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der *poetischen* Malerei auszuschließen sein?

Nein. Denn obschon diese *kollektiven* Handlungen im *Raume* geschehen; so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der *Zeit*. Das ist; da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Teilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt sein können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größeren Raum durchzugehen und uns dieser reicheren Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter ebensowohl das *nach und nach beschreiben*, was ich bei dem Maler nur *nach und nach sehen* kann; sodaß die *kollektiven* Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiete, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzeln Teile in der Poesie ebenso geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das *Ganze* kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Teilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine *kollektive* Handlung schildern, in der nicht jeder Teil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Teile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Teilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr ebenso erlaubt als zuträglich, unter diese Teile auch minder schöne und gleichgültige Teile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung kollektiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen; der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Teil schön sei, spricht das Urteil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wieviel dieses Gemälde, durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte doch noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren, und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effekt thun.

4.

Erster Abschnitt.

I.

Laokoon: Widerlegung der Winkelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

II.

Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen, in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III.

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide von einander abgehen.

IV.

Beider Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Übereinstimmung, daß der eine den anderen vor Augen gehabt. Die

8 ff. Dieser Einwand ist nicht berechtigt; daß selbst ein Miniaturgemälde den Eindruck des Erhabenen hervorzurufen imstande ist, zeigt Rafaels Vision des Ezechiel. — 11 f. Dieser Vorwurf ist richtiger, obgleich gegenüber der grandiosen einheitlichen Komposition des Ganzen nicht schwer ins Gewicht fallend. — 14. Bion, Reliqu. 1. — 23 ff. Vgl. Abschn. I f. und Nachl. A 2, Abschn. XI. — 27 f. Vgl. Abschn. III. — 30 f. Vgl. Abschn. V f. — 33 ff. Vgl. ebd.

Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besonderen Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden, 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegorischen Wesen.

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des Dichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde, und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII.

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malet fortschreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider das homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter malet das aus, was der Künstler intendieret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt.

I.

Winkelmanns Geschichte der Kunst ist indes erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urteilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neuern Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winkelmann nicht ganz zu schanden machen wollen; und warum.

4 ff. Vgl. Abschn. VII f. und X. — 9 ff. Vgl. Abschn. XI (und VII). — 15 ff. Vgl. Abschn. XIII—XV. — 22 ff. Vgl. Abschn. XV f. — 27 ff. Vgl. Abschn. XIX. — 33 ff. Vgl. Abschn. XXVI.

II.

Beweis aus dem ἐποίει und ἐποίησε, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

Ist er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann setzt; so verdient er es doch daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Übrigens hat sich Winkelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV.

Sein Ausspruch, daß die neuern Dichter jenseit der Alpen mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Kommentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.

V.

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so thut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedne Zeiten auf einem Raume vorstellet.

VI.

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte recht ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der Schönste unter den Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Litteratur.

NB. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.

2 f. Vgl. Abschn. XXVII. — 5 ff. Vgl. Nachl. A 5, 3. Abschn. — 11 ff. Vgl. Abschn. XVI f. — 18 ff. Vgl. Abschn. XVI u. XVIII. — 27 ff. Vgl. Abschn. XX u. XXII. — 32 ff. Vgl. Abschn. XXIII f. — 34. Houdart de la Motte, L'Iliade. Paris 1714. — Epigoniade, die Ereignisse nach den in der Ilias erzählten. — 35. James Clarke (1675 bis 1729), zum Homer (Homeri opera ex rec. J. Clarke, cura Fr. Aug. Ernesti, Lips. 1759. Vol. I, 75), citiert in den Briefen die neueste Litter. betr., Bd. VII, Br. 125. — 37. Vgl. Abschn. XXIV f. — Petron, Kap. 124 V. 271.

VIII.

Schönheit der malerische Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern, und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.

IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Wert der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung daß die ganze perspektivische Malerei aus der Scenenmalerei entstanden.

X.

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Tiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen, und wo nicht. Jenes sind die homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

2 ff. Vgl. Abschn. II; Nachl. A 2, Abschn. IX; B 7, XXXII ff. — 11 ff. Vgl. Abschn. XIX. — 14. Vgl. Nachl. B 7, zu Abschn. XLV. — 14 f. Die Griechen und Italiener haben keine. Doch; Landschaften sind in der antiken Malerei jetzt ziemlich zahlreich bekannt; für die italienische Kunst braucht man nur an Salvator Rosa zu erinnern. — 15 f. Pausanias, vielmehr Pauson; s. oben S. 12. — 20. Vgl. Abschn. XVI. — 21 ff. Vgl. Nachl. B 7, XLIV f. mit 7c. — 25. Vgl. Nachl. B 7, XLVI mit 7c — 27 ff. Vgl. Nachl. A 2, XI u. XIII; B 7, XXXVI f. — 33 f. Vgl. Nachl. B 7, XL mit 7b.

XIII.

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Moses' Vermutung; aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann; so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der h. Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Stile und unter ganz andern Bildern geschehen sein.

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV.

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.

II.

Sie hören auf natürliche zu sein, durch Veränderung der Dimensionen. Notwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge auf einander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organe kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

2 ff. Vgl. Nachl. A 2 am Ende (S. 200). — 11 ff. Vgl. Nachl. B 7, XXXVII und A 2, XI. — 17 f. Vgl. B 7, XLIII mit A 3. — 21 ff. Vgl. unten A 4a. — 27 ff. Vgl. ebenda. — 32 ff. Vgl. unten A 4c.

IV.

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V.

Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorieen, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI.

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die Neuerer so weit übertroffen.

VII.

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII.

Notwendigkeit alle schönen Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neuern Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Teile nicht anstößig sein würde.

X.

Ermunterung die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles' Rat, die Thaten Alexanders zu malen.

2 ff. Vgl. A 4 c. — 4. wild, d. h. zu transitorisch, gewaltsam. — 7 ff. Das Basrelief mit der Apotheose Homers, jetzt im Brit. Museum. Vgl. unten A 4 e. — 11 f. Vgl. Nachl. B 11. — 14 ff. Vgl. Nachl. B 11. — 18 f. Vgl. Nachl. C 13, 4. — 21. Des bekannten Mathematikers Euler Tentamen novae theoriae musicae, Petersburg 1739. — 30 ff. Vgl. Abschn. XI.

Anhang.

I.

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winkelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax ꝛc.

II.

Von dem Borghesischen Fechter.

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermutung über das Netze p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei, und von den asiatischen Künstlern.

4a. Zu Seite 208 Nr. I.

Die Malerei sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist überhaupt zu reden wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkürlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu sein aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältnis haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche, und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Kabinettstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im im Grunde eben derselbe große Künstler sein; nur muß er nicht ver-

3 ff. Vgl. Abschn. XXIX. — 7. Vgl. Abschn. XXVIII. — 9. Näheres s. in Lessings Anmerkungen zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst S. 391. — 11 f. Vgl. unten A 4 f. — 14. Vgl. die Bemerkungen zu Winckelmann. — 16. S. ebenda zu S. 319. — 17. Vgl. C 13, 1.

langen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu sein scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen."

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu sein scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Teile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wieviel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabnen beiträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Türme, ihre schroffesten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespear, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! (King Lear Act. IV. Sc. 6.)

— — — — Come on, Sir!
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's Eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so gross as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers Samphire; dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
The Fishermen that walk upon the beach

9. Intuition für Anschauung, heute ungebräuchlich. — 14. welchem nach, wir sagen heute lieber „wonach". — 33. Sc. 6, in der Hdschr. irrtümlich Sc. 5.

Appear like Mice; and yon tall anchoring hark
Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring Surge
That on the unnumberd idle Pebbles chafes
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespear zu vergleichen die Stelle beim Milton B. VII. v. 210. wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespear so vortrefflich durch die allmähliche Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

4b. Zu Seite 208 Nr. II.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Mignatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurteilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder einzeln Teilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, mannshoch ꝛc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftmaler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes, durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten ꝛc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Tiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes, kann auch in historischen, und nicht bloß in Landschaftstücken von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung, sagt der Herr von Hagedorn (Von der

16. Mignatur, so schreibt Lessing hier anstatt Miniatur.

Malerei S. 169.), sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen, aber die malerische Erfindung oder die Verteilung ist nicht so gutwillig und biegsam.“ Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemälde des Altertums, den schlafenden Cyklopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen vom Gruppieren und unsern itzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachteilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge, aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extrema meinet, zu welchen die menschliche Gestalt, von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extrema sein sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Kolossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Liliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat (Richardson Trait. de la Peinture, T. I. p. 84.); auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen, gebraucht, in einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese sein sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Altertum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorstellet. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen,

5. Über Timanthes s. oben S. 16. — 7. Thyrsus, Lessing schrieb fälschlich Tyrsus. — 27. Giulio Romano, der Schüler Rafaels. — 29. Francis Floris, eigentlich Frans de Vriendt, niederländ. Maler, 1520—1570. — 30. Hieronymus Cock, Kupferstecher 1510—1570. — 31 f. als verwachsene und bucklichte Zwerge, so erscheinen sie in der Regel in der alten Kunst.

so gut Riese, als der Cyklope in der Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wieviel der Cyklope größer als der Satyr sei. So auch bei den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit, noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältnis ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in konkaven oder konvexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. (Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.)

4c. Zu Seite 208 Nr. III.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann.

Indes sind beide auch hierin nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundnen Wörter gewisse Ähnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch itzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

Soweit indes die verschiednen Sprachen größtenteils in ihren einzeln Worten von einander abgehen, so viel Ähnliches haben sie indes noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Inter-

15 ff. Eine sehr unsichere Konjektur von Isaak Vossius (1618—1689) zu Aristot. Probl. X, 2. Aristoteles scheint von Wirtshausschildern mit Karikaturen zu sprechen. — 26. Anfangs, für unser „zunächst" oder „erstlich". — 26 ff. Ein viel bestrittener Punkt der Sprachwissenschaft: die schon von den Alten behandelte Frage, ob die Sprache φύσει oder θέσει entstanden sei.

jectiones sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichtum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Übersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen sein, was er dafür substituieren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrücken. Dieses ist ein andrer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden, und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werte der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichnis ist im Grunde nichts als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichnis.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche ausdrücken muß.

4d. Zu Seite 208 Nr. III.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei sein, insofern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist,

2 ff. Geht namentlich gegen die französische Lehre von der Wohlanständigkeit, s. oben S. 10. — 10 ff. Leider hat Lessing die Ausführung dieser Ansicht durch Beispiele unterlassen. — 20. **Metapher**, allgemein die Anwendung jedes bildlichen Ausdrucks.

so gut die Sprache ihre Prosa hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihre Zeichen anmessen.

1. Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2. Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkürlichen vermischen. Die Allegoristen.
3. Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician vom Hogarth.

4e. Zu Seite 209 Nr. V.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fiktionen, ist beim Milton (Paradise lost, Book III. 685), wo Satan den Uriel hintergehet.

— of though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihrer Thüre, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermutet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fiktionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gotischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indes, wie eine weitläuftigere allegorische Fiktion noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiktion, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

4f. Zu Seite 210 Nr. IV.

[Zu Winckelmanns Geschichte der Kunst S. 396.]

„Plinius, sagt Herr W., berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erzt zu gießen, und er beruft sich auf die kolossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in

12. Auf diesem Bilde ist ein Musiker dargestellt, der durch allerlei Lärm und Geräusch zur Verzweiflung gebracht wird. — 15. Hier gebraucht Lessing selbst drei nebeneinanderstehende Adjektive, welchen Gebrauch er oben S. 108 bekämpft. — 28 gotisch, roh, schnörkelhaft. — mönchisch, einfältig. — 30. Kebes, Verf. einer Schrift, in der das menschliche Leben in allegorischer Weise als ein Gemälde dargestellt wird.

dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr W. muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt sein? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Ähnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines kolossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Anteil der Ehre an dieser Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werte gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam æris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sein glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimnis darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischet haben: quondam æs confusum auro argentoque miscebatur. (Plin. lib. 34. sect. 3. edit. Hard.) Dieses Geheimnis war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählet. (l. c. sect. 20.) Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi æris scientiam, cum et Nero *largiri aurum argentumque* paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi cælandique nulli veterum postponeretur. (l. c. sect. 18.) Umsonst wollte der verschwendrische Nero Gold und Silber dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Wert des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erzt, sagt Herr W. in einer neuern Schrift

1. Alessandro Donati, ital. Antiquar, 1584—1640, in seiner Roma vetus ac recens, Romae 1633. — 2. Famiano Nardini, gest. in Rom 1661, in seiner Roma antica, p. 115. — 4 f. L. XXXIV, 46. — 23. chymisch, früher gebräuchliche Form für chemisch (vgl. Alchymie). — 36. Temperatur für Mischung.

(Nachrichten von den neuesten herkulanischen Entdeckungen S. 35), den man kürzlich im Herculano entdeckt, könnte allein ein Zeugnis wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erzt zu gießen.“ — Wem können wir, wegen der Schönheit dieses Werks sichrer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr W. noch berufen könnte; wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erztes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor hæc sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein bessres Zeugnis erteilet, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdienet.

5.

1. Abschnitt.

Winkelmanns Text p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen daß clamor Philocteus zu einem sprichwörtlichem Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beim Homer schreien die größten Helden, Venus und selbst Mars schreien.

   Ein Gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbnisse zu weinen verbietet.
4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuts der nordischen Völker; Exempel aus dem Borrichius.

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage, welcher hat die schöne Natur gezeichnet?

1 f. Diese Büste und andere vom gleichen Typus sind fälschlich Seneca benannt worden, es sind vielmehr Büsten eines unbekannten griechischen Philosophen. Dieses Werk beweist also im vorliegenden Falle nichts; dafür fehlt es nicht an andern trefflichen Erzarbeiten aus der Kaiserzeit (vor allen die Reiterstatue des Marc Aurel). — 15. Vgl. Abschn. I—V. — 19. Philocteus, nach Cic. de fin. II, 29, 94; es muß aber Philocteteus heißen. — 30. Wohl der dänische Gelehrte Olaus Borrichius (Olaf von Borch), 1626—1690. Oben S. 9 ist für das Gleiche Bartholinus citiert.

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr, beide und beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem Besondern ganz verschiedne Wege bereiten.

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des Sichtbar-Schönen und Erhabenen. — Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes.
2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.
   Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus.

Vermutung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen mit sehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

2. Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermutung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können, und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

1. Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.
2. Sie stellen den Laokoon vor anders als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigne Erfindung des Virgils zu sein scheinet.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die W. in s. G. d. Kunst vermutlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, und um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können.

1 ff. Vgl. Abschn. IV. — 4 ff. Vgl. die Vorrede und Nachl. A 2, Abschn. I. — 12 f. Vgl. Abschn. II und Nachl. A 2, IX. — 16 f. Vgl. Abschn. III und Nachl. A 2, III. — 18. Vgl. Abschn. V. — 19 ff. Vgl. Abschn. IV. — 24. Vgl. Abschn. V u. XXVI f. — 25 f. Vgl. Abschn. V. — 27 f. Vgl. Abschn. XXVI. — 32 f. Vgl. Abschn. V. — 35. Dieser Nebensatz steht in der Hdschr. am Rande.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worin er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt.

I. Herr Wink. selbst hat es in s. G. d. Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter p. 167, besonders 169.
Bei Gelegenheit seine Vermutung vom Philoktet p. 170.

Meine Verbessrung des Plinius.

II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon.
Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.
Vermutung aus dem *ἐποίησε*.

4. 5. Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei als dem Maler:
4. in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.
5. in Ansehung des Ekels. Exempel des Philoktet, nebst der Scene der Hungrigen beim Beaumont.

Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. E. 170 sagt; sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter vorgestellet haben.

Ausleg.: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehen sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung;

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei; und daß Milton nach ihm der größte.

---

3 f. Vgl. Abschn. V. — 12. Vermutlich Abschn. II, S 19. — 13 f. Vgl. Abschn. XXVI f. — 17. Vgl. Abschn XXVII. — 19. als dem Maler, in der Hdschr. verschrieben „als dem Dichter“. — 20. Vgl. Abschn. XXIII. — 23. Vgl. Abschn. XXV. — 33 f. Vgl. Abschnitt XIII f. — 35 f. Vgl. Abschn. XIV und Nachl. A 2, XI.

6.

a.

In den Gemälden in der vatikanischen Handschrift des Virgils, welche Bartholi bereits stechen lassen, und Antonio Ambrogi in s. mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma, 1764 in 3 fol.) nach ihm, erscheint Laokoon gleichfalls mit beiden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemälde nackend, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesichte wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgilischen, sie gehen zwar zweimal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie Fontaines für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an, ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

♯

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beigefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemälden aus dem Kircherschen Musäo, deren eins (Tom. III. p. 23) die Juno vorstellet, wie sie die Alekto aus der Hölle ruft. Juno sitzet auf einer Wolke am Eingange einer Höhle, und neben ihr stehen zwei Figuren, die ekel und abscheulich sein. Ich halte dieses Gemälde nicht für alt.

b.

Vielleicht war es Pollio Asinius, der den Laokoon des Virgils durch einen griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eignes Werk über die Äneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eignen Werke über dieses Gedichte könnten die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt ad vers. 7. libr. II, und besonders ad vers. 183. libr. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, das Verzeichnis der verlorenen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.

3 ff. Vgl. Abschn. V. — 4. Pietro S. Bartoli, Zeichner und Kupferstecher 1635—1705. — Antonio Ambrogi 1713—1788, Professor am Collegio Romano. — 5. Die Abbildungen der Miniaturen der vatikanischen Virgilhdschr. sind in der Ambrogischen Ausgabe durchaus ungenügend. Man vgl. die hier besprochene Abbildung in meiner großen Ausgabe Taf. II. — 13. Francois Catrou, ein gelehrter Jesuit, 1659—1737. — 14. Fontaines, vgl. oben S. 46. — 20. Die Sammlung von Athanasius Kircher im Collegio Romano. — 23. An diesem Bedenken ist jedenfalls nur die Ungenauigkeit der Abbildung schuld. — 25 ff. Vgl. Abschn. XXVII.

Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. (Plinius, l. 36. sect 4. cap. 5. p. 729.)

c.

Eben itzt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoon, und den Vorbildern, welche sich die Meister desselben dabei gewählet, einen Vorgänger habe, dessen Spuren ich unwissender Weise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani; ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laokoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte, und ich darf vermuten, daß unsere damaligen Gelehrten, mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: Et quamquam hi, nämlich Ages. Poly. und Atha., ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.[1]) Ich sollte selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen.

Oder vielmehr, Schlange, denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben: *Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς.*

Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja, die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Galerie, und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgend als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre Erdichtung deutlicher als die offenbaren

[1]) Typographia urbis Romae lib. IV. cap. 14. Wenn aber Marliani hinzusetzt: Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic subjecimus: so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius das Werk des Marliani (cfr. Antiq. Rom. T. III.) nachdrucken lassen, nicht dabei befindet. Vielleicht daß ihn die erste Ausgabe hat.

8 ff. Vgl. Abschn. V. — 20 f. Vgl. oben S. 38. — 22 ff. Vgl. oben S. 38 f. — 34. Joh. Georg Grävius (1632—1705), Verf. des hier citierten Sammelwerkes über römische Altertümer. — 35 f. So ist es; es befindet sich dort auf S. 245.

Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

d.

Der körperliche Schmerz verstellt am meisten. Das Schreien allein zerstöret alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öffnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne sichtbar zu machen. instituit os adaperire, dentes ostendere. Plinius lib. XXXV. sect. 35.

B.

Entwürfe und Materialien zur Fortsetzung des Laokoon.

7.

II. Teil.

XXX.

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Notwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präzis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahiert zu haben. Man kann aber ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu der Hilfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben, und die Schönheit des Ausdrucks.

5 ff. Vgl. Abschn. II. — 9. die Zähne, aber gerade diese werden in der alten Kunst bei Idealfiguren nicht gezeigt. — 17 f. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., III; A 5, 3. Abschn. — 22 ff. Vgl. Nachl. B 9a.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Karnation und Kolorierung. Karnation ist die Kolorierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, als vornehmlich des menschlichen Körpers. Kolorierung ist der Gebrauch der Lokalfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öfteren Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Karnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Kolorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Übertragung des malerischen Ideals in die Poesie Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen sein. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco beim Lowth.

XXXV.

Noch übertriebner würde es sein, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urteile vom Milton. pag. 28. G. d. K.

Winkelmann scheinet den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinerte Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Drydens Preface to the Art of Painting p. IX.). Aber weder er noch sonst einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

1 f. Karnat und Kolorierung, was man heute Inkarnat und Kolorit nennt. — 6 ff. Vgl. meine Laokoonstudien, Heft II, Freib. i. Br. 1882. — 12 ff. Vgl. Nachl. B 9b. — 18 f. Vgl. Nachl. A 2, Abschn. IX; A 4, 2. Abschn., VIII. — 20. Über Dryden s. oben S. 90; über du Fresnoy S. 44. — Robert Lowth (1711—1787) citiert in seiner Schrift De sacra poesi Hebraeorum eine Stelle aus des Baco von Verulam (1561—1626) Schrift De augmentis scientiarum, wonach die Poesie heroischere Thaten erfinden soll, als sie die Wirklichkeit darbietet. — 22 ff. Vgl. Nachl. A 2, Abschn. IX. — 32. Vgl. Mendelssohns Bemerkung oben S. 187.

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalet sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug: die Malerei muß alle übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr malerisch sein, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bei ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer ebenso unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht 2c.

XXXVIII.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armut der Maler über dieses Subjekt. Der gegenseitige Reichtum des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

XL.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen sein, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war
Spuren dieser s. Blindheit in verschiednen einzeln Stellen.
Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous; [1]) auch

[1]) Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte.

Ebenso berühmt waren bei den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bei dem Marini Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit der des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton: Book IX. v. 439. desgleichen IV. 268.

2 ff. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., IX. — 16 Einfältigkeit, d. h. Einfachheit. — 17. Subjekt, Sujet, Vorwurf. — gegenseitige, entgegengesetzte. — 19 f. Vgl. unten Nr. 7 a. — 27. Vgl. Nachl. A 4, 2. Abschn., XII und unten 7 b. — 31. Iliade, soll wohl Odyssee heißen; es ist wahrscheinlich der Palast des Alkinoos Od. VII, 84 ff. gemeint. — 33. Der Guardian, eine englische Wochenschrift, wie der Spectator und der Connoisseur. — 36. Marini, Lessing schreibt Marino, welche Namensform auch vorkommt. Giambattista Marini (1569—1625), Verf. des Adone, ist Begründer des sog. stilo marinesco, der sich durch gezierte Ausdrücke (concetti) auszeichnet.

diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemalet worden, und nie gemalet werden kann.

XLIII.

Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedne Körper neben einander verteilt ist. Diese nenne ich kollektive Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe einer Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und eine Tiere darin empfinden.

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiednen Mitteln des Dichters sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei weiten von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt, „er stieg sogleich herab," gesagt haben: Er war herabgestiegen.

7a. Zu Seite 225 Nr. XXXIX.

Gemälde beim Milton.

I. Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele giebt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221—228.

β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 871—883.

γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.

8 ff. Vgl. Nachl. A 3 und A 4, 2. Abschn., XV. — 14 ff. Vgl. A 4, 2. Abschn., X. — 19 f. Vgl. ebenda. — 22 f. Vgl. ebenda und unten 7c. — 24 ff. Vgl. unten 7d.

δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. IV. v. 181—183.
ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.
ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.
η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.
ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.
ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414.
κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandteilen, als nach ihrer Wirkung geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX. 455—466.

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1. Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V. 277) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt der Cherubim ist ebenso unmalerisch. XI. 129.
2. Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange. B. IX. 496, welches wider alle Ponderation in der Malerei sein würde; ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

7b. Zu Seite 225 Nr. XL.

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsternis von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, (Paradise lost B. III. 722) welches vielleicht gleichfalls hieher gezogen werden kann.

1. B IV, in der Hdschr. irrtümlich B III. — 5. 509, genauer 494 ff. — 17. Über Richardson s. oben S. 46. — 24. der Cherubim, die Hdschr. hat der Cherubins. — 27. Ponderation, Gesetz der Schwere. — 34 f. Nach A 4, 2. Abschn., XII.

— Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan, den Erdball, die Wohnung des Menschen zeigen, und sagt:

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist.“ — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehret war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu sein. Homer malt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: Ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen, das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte so gedacht oder empfunden hat (P. L. Book VII. v. 243 bis 246):

Let there be light, said God, and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began.

1. verstellten; prägnant für „welcher sich — verstellt hat“. — 12. die unerleuchtete Hälfte, d. h. die eine Hälfte oder den einen Teil der allein uns sichtbaren einen Mondhälfte überhaupt.

7c. Zu Seite 226 Nr. XLV.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst chiquanieret! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

7d. Zu Seite 226 Nr. XLVI.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern, und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei sein; und wenn Caylus (Tab. VII. et XII. Lib. V de l'Iliade) dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde.[1])

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit, auf mehr als eine Weise, ungemein sinnlich ausdrucken, nachdem sie 1) entweder, wenn die

[1]) Ich erinnere mich indes hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besonderen Kunstgriff, hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre zirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikullinie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung notwendig verbunden ist.

5 ff. S. Plin. Hist. nat. XXXV, 65 und Senec. controvers. X, 34, 27. Unglaubwürdige Künstleranekdote. — 32. Bellorius, bei S. Bartoli, Pitture antiche del sepolcro dei Nasoni. Diese Gemälde sind heute nicht mehr vorhanden. — 37 ff. Ein Kunstgriff, dessen sich auch die neuere Malerei bedient hat.

Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuren Maßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch, weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus (Iliad. ε. 365) auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.

Πὰρ δέ οἱ Ἶρις ἔβαινε, καὶ ἡνία λάζετο χερσίν
Μάστιξεν δ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην,
Αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκοντο θεῶν ἕδος, αἰπὺν Ὄλυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias (Anthol. lib. I):

Ἦ γὰρ ἐφ' ὑσπλήγγων, ἢ τέρματος εἶδέ τις ἄκρου
Ἠΐθεον, μέσσῳ δ' οὔποτ' ἐνὶ σταδίῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken, oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfähret, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern (Iliad. ε. 770):

Ὅσσον δ' ἠεροειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν
Ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἴνοπα πόντον,
Τόσσον ἐπιθρώσκουσι θεῶν ὑψηχέες ἵπποι.

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso (p. 7.), sagt daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur (Aeneid. lib. IV 252.), indem er von dem Olympe nach Karthago flieget, unterwegens auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso ebenso wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den

20 f. Anthol. Palat. IX, 557. — 30. Elle, so viel als Maßstab. — 31. Gentili 1563—1616, Professor in Altorf.

Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen. (Canto I. st. 14.) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Kalypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt. (Odyss. ε. 50.) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig sein. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwei Hälften, und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen.“ Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius, oder Atlas; oder von diesen Bergen, bis in die Insel Ogygia oder bis nach Karthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Karthago. — Tasso bleibt gewissermaßen nur darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stuten des Erichthonius (Iliad. XX. v. 226.):

Αἱ δ' ὅτε μὲν σκιρτῷεν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν,
Ἄκρον ἐπ' ἀνθερίκων καρπὸν θέον, οὐδὲ κατέκλων·
Ἀλλ' ὅτε δὴ σκιρτῷεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,
Ἄκρον ἐπὶ ῥηγμῖνος ἁλὸς πολιοῖο θέεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Ähren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher.“ — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke in welchem der Druck auf die Ähre geschiehet, höret er auch schon wieder auf; und die Ähre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste *θέον* durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweimal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvieret eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indes, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper, dennoch die Bewegung in etwas langsamer

4. Pierius; Homer nennt die Landschaft Pierien am Fuß des Olymps; der betr. Berg heißt in der Regel Pieros. — 35. nichtswürdig im Sinne von unwürdig, nicht der Rede wert.

machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen; und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfodern scheinet. (De gressu Deorum v. Comment. in Virgil. lib. I Aeneid. *Et vera incessu patuit Dea.* et Woverius cap. I de Umbra.) Diese seinen Göttern eigentümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. ε. 778):

Αἱ δὲ βάτην τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ' ὁμοῖαι.

Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird auch Neptun vom Ajas erkannt. Iliad. IV. 71 nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 157. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sei, sagt Heliodorus, hätten die Ägyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn demissis manibus fugere, sagten die Alten, sei so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an (Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia p. 600 Edit. Francof. 1646.), *ὅτι οἱ θέοντες θᾶττον θέουσι παρασείοντες τὰς χεῖρας.*

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Herrn W. (p. 8), der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

1. wenn, die Hdschr. hat „wie", was wohl nur für „wenn" verschrieben ist — 8. Johann van dem Wouwer 1574—1612. — 13 f. D. h. mit scheinbar unbeweglichen Flügeln. — 15. Aen. V, 217. — 16. Eustathius, Erzbischof von Thessalonich (gest. nach 1194), der Verf. des gelehrten Kommentars zum Homer. — 19 f. Ausgabe von Heliodors Aethiopica, einem griech. Roman, von Hieronym. Commelin, Lyon 1640. Heliodor lebte im 4. Jahrh. n. Chr. als Bischof von Trikka in Thessalien. — 21. Stand = Stellung. — 25 ff. Geht auf die Bewegung der herabhängenden Arme, aber nicht auf senkrechtes Herabhängen derselben. — 28. Erasmus von Rotterdam 1467—1536.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh räsonnieret man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Überlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen, und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Ägyptier auf die Leichname wandten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welcher sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Ähnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve, ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger T. III. p. 402 welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32 n. 2.). Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzern Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus (Lib. II. p. 143. Edit. Wesseling.) ausdrücklich ξύλινον τύπον ἀνθρωποειδέα nennet.

Herr Winkelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschloßnen Augen gewesen; und erkläret das μεμυκότα beim Diodorus durch nictantia (S. 8. Anm. 3. So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips.). Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winkelmann vorgiebt; sondern er sagt gerade das Gegenteil: Die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen aus einander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst, läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Ägyptier die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Ägypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hilfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus

7 ff. Diese neue Deutung ist sicherlich unrichtig. — 18. Beger, Altertumsforscher, 1653—1705. — 19 ff. Solche hölzerne Sarkophage in Mumiengestalt sind bekanntlich noch zahlreich erhalten. — 25. Diodorus, in der Beschreibung der von Dädalus gefertigten Bildsäulen, IV, 76. — 26. Can. Chron. etc., d. h. Canon chronicus Aegyptiacus, Ebraicus. Graecus, von Joh. Marsham (1602—1685).

zur Kunst, indem er die Nachahmungen toter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Ägypten gewesen, und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Skribenten anzudeuten scheinen, sagt Herr W., hat keine einzige übrig gebliebene ägyptische Figur.“ (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Skribenten, welches zu einmütig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Skulptur, besonders bei den Ägyptiern sowohl als Griechen, von Holz waren: (Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuhn.) so fällt die Verwunderung größenteils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Ägyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

8.

Laokoon.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Werks.

Nach dem Petit mußte notwendig das Kunstwerk später sein, als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoons eine Erfindung des Virgils sei. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII.) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis. verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem &c. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei frühern und zwar griechischen Skribenten, ebenso viele als klare und deutliche sind.

---

4 ff. Der kunsthistorische Teil dieser Anmerkung ist nach dem heutigen Standpunkt der Wissenschaft gänzlich unhaltbar. — 5. lib. I, cap. 27. — 16. Tabula Isiaca, kupferne Tafel mit eingelegten Figuren von Silber, im Museum zu Turin. — Nr. 8 rührt aus Lessings Kollektaneen her. 23. Samuel Petit, s. oben S. 173.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andre Künste ebensogut, wo nicht besser können, als sie Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.), mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

9.

a.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorzubringen imstande ist. Dieses ist bei der Malerei die *körperliche Schönheit*.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das *Historienmalen*.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel seine letzte Absicht, *mannigfaltige Schönheit*, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hilfe andrer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hilfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Wert einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

b.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existieret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil.

5. *Xyl.*, d. h. Xylander, Herausg. des Plutarch (1532–1576). — *spellen*, d. h. spalten, klein machen; vgl. das Wort Speil. — 9 ff. Vgl. Nachl. B 7, Abschn. XXXI. — 13 f. Gewiß nicht; Lessing läßt sich hier zu sehr von seiner vorgefaßten Meinung leiten. — 24 ff. Vgl. Nachl. B 7, Abschn. XXXIII. — 29 f. Auch dieses ist nicht haltbar, da auch die vegetabilische und leblose Natur ein Ideal hat. Lessings Standpunkt gegenüber der Historien- und Landschaftsmalerei ist überhaupt zu einseitig.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen.

10.

Von den notwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten kommentieret worden.

Ich nenne notwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein notwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. Z. E. B. V. 588. von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige was mit den genauern Begriffen, die wir uns von dem Geheimnisse der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 603) zu seinen Engeln sagen läßt

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das was er sein sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreieinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unver-

7. Aristotelische Dichtkunst, Kap. 25.

dauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er notwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes sein, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung ebenso von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine beßre Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

11.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen eben deswegen weil sie willkürlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkürliche Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Teilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedne Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1. Die Vereinigung willkürlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.[1]) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subservieret, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservieret, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subservieren unter den beiden Künsten, bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedne Regeln in Kollision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt, als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit

[1]) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hilfkunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnötigen Häufung der Personen z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit jede Scene, auch die allerpassionierteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence geklatscht sein.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys und Armide gegen die besten des Metastasio untersuchen.

12 ff. Lessing muß, als er dies schrieb, noch keine Kenntnis von dem sog. Melodrama gehabt haben, als dessen Anfang man gewöhnlich Rousseaus Pygmalion bezeichnet und das in Deutschland seine Ausbildung vornehmlich durch den Komponisten Georg Benda (1721 bis 1795) erhielt. — 17. subservieret, sich unterordnet. — 22 ff. Die Annäherung an die von Richard Wagner in seinem Musikdrama verfolgten Tendenzen ist hier beachtenswert. — 35. Pietro Antonio Metastasio, Schöpfer des neueren italienischen Singspiels, 1698 bis 1782. — 36. Prosper Jolyot de Crebillon d. Ä., Trauerspieldichter 1674—1762. — 39. Atys und Armide, Opern des bekannten Lully (1633—1687).

welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzeln Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zufolge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht weil die kurzen Wörter auch meistenteils hart sind und sich schwer untereinander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen ebenso viel Zeit erfoderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen.

2. Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit willkürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen

8 ff. Eine sehr richtige Bemerkung; eben deswegen ist die italienische Sprache mit ihren klangvollen Endungen so trefflich zur Musik geeignet.

verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes, den diese Zeichen nötig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3. Wie es eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben?[1]) Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkürliche zu Hilfe nahm, deren Bedeutung von der Konvention abhing.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommnen Verbindungen; die unvollkommnen sind diejenigen, da willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommne Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen, und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

[1]) Die einfache Kunst, welche sich willkürlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen sein.

---

5 ff. Man vgl. hiermit Lessing in der Hamburger Dramaturgie, St. 4. — 29 ff. Hier kann auch an die Wandeldekorationen moderner Opern erinnert werden und Richard Wagners: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit" (im Parsifal).

C.

Auszüge und vermischte Bemerkungen, z. T. im Laokoon verwertet.

12.

(Bemerkungen zu Spences „Polymetis“.)

[1] Des Verf. Vermutung, daß Virgil mit den Zeilen: felix qui potuit den Lucrez gemeinet. p. 14. n. 48.

#

[2] Es heißt den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser p. 19. 20. politische Absichten bei seiner Äneis beimißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworfen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beifalls des Augustus so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen, ist sehr seltsam, und heißt einen Baumeister einen prächtigen kostbaren Turm aufführen lassen, bloß in der Absicht, um in den Grundstein desselben ich weiß nicht welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Turmes wieder zur Wissenschaft der Welt gelangen können.

#

[3] Des Verf. nicht ungegründete Vermutung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet. p. 21. n. 22.

#

[4] Des Verf. Rangordnung unter den Werken des Ovidius. p. 23. Die er aber mehr nach seinem Gebrauche, als nach dem innern poetischen Werte gemacht zu haben scheinet, indem er die libros fastorum allen andern vorziehet, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

#

[5] Was der Verf. von der Juno sospita p. 56 sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bei seiner Beschreibung nicht auch auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat

6. Virgil, Georg. II, 492. — 19. Wissenschaft, in diesem Sinne ist heute „Kenntnis“ gebräuchlicher. — 29. Juno sospita, alte latinische, in Lanuvium heimische Kultusform der Juno.

den Servius über die Stelle des Dichters nicht zu Rate gezogen (lib. I. Aen. v. 21.) welcher sagt: Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clypeoque tuere meos curiae vernulas sane. Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita einerlei: aber was waren das für Sacra Tiburtia?

♯

[6] Die Grazie mit drei Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weiß was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständnis. Statius braucht den Singularem für den Pluralem, p. 72. n. 51.

p. 74.

[7] Der Verf. giebt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt daß man schwerlich dergleichen bei Dichtern aus einem bessern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Alekto würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlassen, auch von dem Dichter will unterlassen wissen. Freilich eine zornige wütende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie; weil er sie uns nur in einem und eben demselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wut der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die bessere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es Flaccus vortrefflich thut.

— neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Charakter streiten.

p. 95.

[8] Der Verf. scheint mit dem bestraften Marsyas als Sujet zur Malerei nicht zufrieden zu sein. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Metam. lib. VI. v. 383 u. f.), beweist, daß ekle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen und solches vermehren.

9. Statius, Lib. III, 4, 83. — 12 ff. Vgl. Absch. VIII. — 24. überhingehende, d. i. transitorische, wie oben S. 22 Z. 26 — 26. Valer. Flaccus, Argon. II, 102. — 34 ff. Vgl. Abschn. XXV.

[9] Ob das, was der Verf. p. 94. Not. 64, von dem seltsamen Apoll sagt, nicht vielleicht zur Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drei verschiedene Gottheiten zusammensetzten, und ob dieser Apoll nicht so eine dreifache Gottheit ist?

p. 102, n. 94.

[10] Wegen meiner Verbesserung des Sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen, zu wessen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eigenen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung sein.

p. 115. n. 10.

[11] Die Erklärung der Stelle des Horaz invicti Glyconis ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des Glyco schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß Plinius dieses Meisters nicht sollte gedacht haben. Die den Peripatetiker Glyco oder vielmehr Lyco darunter verstehen, weil dieser zuletzt an Podagra gestorben, haben ebenso wenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser Glyco am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schlusse Gelegenheit geben: nämlich, was helfen mir die starken Glieder des Glyco, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann.

p. 116.

[12] Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Malerei vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu welchen genötiget, welche den Hauptzug schwächen, ja ihm gar widersprechen. Wenn ich lese:

— rabidi cum colla minantia monstri
angeret: et tumidos animam angustaret in artus,

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich eben dieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt, und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

2 f. dem seltsamen Apoll, eine Apollostatue in Turin. — 7 ff. Vgl. Abschn. XXII, Anm. 3 S. 132 f. — 12. Hor. Ep. I, 1, 33. Die Beziehung dieser Worte auf die bekannte Statue des farnesischen Herkules von Glykon ist auch sonst behauptet worden. — 22 ff. Vgl. Nachl. A 2, Abschn. X. — 28 f. Stat. Theb. IV, 827.

p. 126. n. 21.

[13] Der Verf. macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beim Stosch, der kleine Herkules des Lysippus ist, Epitrapezios, auf den Statius das Gedicht gemacht.

p. 137.

[14] Die Figur auf dem alten Sarge im Capitolio, wo außer den neun Musen sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält; kann zur Erläuterung dessen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer, von den Musen des Antimachus und Homers sage.

p. 311.

[15] Wo Spence ausdrücklich sagt, scarce any thing can be good in a poetical description which would appear absurd, if represented in a statue, or picture.

p. 80.

[16] Ein Basrelief vom Vulkan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignacschen Kabinett.

13.

[1] Gerard (On taste. London, 1759, p. 24), glaubt, wider meine Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre komparative Größe, und diese ist hinlänglich das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen komparative große Gegenstände in der Natur erhaben sein müssen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. [Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard p. 147 vom Parmigiano.] Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen,

2 f. Eine Gemme des Stoschischen Kabinetts, abgebildet bei Spence tab. XIX, 4. — 4. Nämlich Silv. IV, 6. — 9. Antimachus, ein griech. Dichter aus dem 5. Jahrh. v. Chr. Die nähere Ausführung des Gedankens, auf welche Lessing hier verweist, ist nicht erhalten. — 18 ff. Vgl. Abschn. XII, Anm. 3 und Nachl. A 4a. — Alexander Gerard, engl. Theolog und Ästhetiker, 1728—1795.

eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Lairesse anführt, scheinet nichts zu sein, und grade gegen den Wert der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabei ist, könnte er mehr davon schreiben.

♮

[2] Pope verlangt von einem wahren Dichter (Prologue to the satires v. 340):

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stopp'd to truth, and moraliz'd his song.

Auch K. führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte seinen Frühling, welcher nichts als eine Kette von Phantasieen und Bildern ist, darnach umarbeiten. Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder malenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bei aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in eben demselben Prologe:

— — — who could take offence,
While pure description held the place of sence.

pure, sagt er, kann hier armselig und rein heißen. Doch jenes sei der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß malendes Gedichte ein Gastgebot von lauter Brühen genannt habe.

An einem andern Orte (Über den 314. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August) sagt Warburton: Descriptive Poetry is the lowest work of a Genius.

♮

[3] Cibbers Kritik einer Stelle des Nat. Lee, die er für Nonsens erklärt, weil sie kein Gemälde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert. S. die angezogene Epistel v. 121. Ich halte mit Warburton die Stelle gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch recht, daß sie sich nicht malen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe un=

9. Gerard de Lairesse (1640—1711), Verf. des früher sehr geschätzten „großen Malerbuchs“, Amsterdam 1707 (die Hdschr. hat Carnisse, was verschrieben ist). — 13 ff. Vgl. Abschn. XVII. — 17. K., Ewald v. Kleist. — 20. Über Warburton s. oben S. 104. — 32 ff. Vgl. Abschn. XIV. — Theoph. Cibber, engl. Schauspieler (1705—1757), schrieb ein Werk über englische Poesie, London 1733. — Nathanael Lee, engl. dramatischer Dichter (lebte um 1655—1691).

recht ist; und daß es allerdings poetische Gemälde giebt, die sich nur schlecht malen lassen.

♯

[4] Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

♯

[5] Observations sur l'Italie. Tom. II. p. 30. An dem Tage des h. Rochus haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde dans la *Scuola* di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premieres de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maitre. Je fus singulièrement frappé de celui qui represente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la breche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht sein.

♯

[6] Ibid. p. 71. Die antiken Löwen vor dem Zeughause in Venedig. Von dem einen, dem kolossalischen, welcher auf den Hinterfüßen sitzet, sagt der Verf.: il a presque la sécheresse et la roideur de ces Lions du vieux Japon que l'on conserve dans quelques cabinets: *non est in toto corpore mica salis.* En lui comparant le moindre petit Lion moderne, on voit avec étonnement à quel point nos artistes se sont éloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, ou les Grecs croyoient le devoir économiser.

♯

[7] Plinius lib. 35. cap. 10 [vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens, sed Dilectarum imagine. Er porträtierte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nämliche haben verschiedne neuere Maler mit der h. Jungfrau gethan, z. E. Karl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

10. Der Titel des Werkes heißt vollständig: Nouveaux Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes Suédois, traduits du Suédois. Londres 1764. — 34. Arellius, ein kurz vor Augustus in Rom lebender Maler. — 37. Carlo Maratta, ital. Maler 1625—1713.

♯

[8] Observat. sur l'Italie Tom. II. p. 462. Le fameux distique du Cardinal Bembe sur Raphael

Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

J'ignore si M. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore; je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve.

♯

[9] Der jüngere Plinius lib. 3 an den Sever: De illis judico, quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio.

♯

[10] Auch das ist beim Virgil ein ekler Zug. Aeneid. lib. II. v. 277, wo Hektor dem Äneas im Schlafe erscheinet:

Squallentem barbam et concretos sanguine crines.

♯

[11] Spence (p. 81.) Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vorstellen sollen, sie wirklich vorstellen, ist nichtig. Die Stelle des Ovids. daß diese Göttin kein Bildnis gehabt, bezieht sich bloß auf ihren Tempel in Rom, wo sie unter keinem besondern Bilde, sondern bloß unter der Gestalt des Feuers verehrt wurde. Daß sie aber, außer diesem geheimen Gottesdienste von den Künstlern nicht persönlich vorgestellt worden, ist daraus gar nicht zu schließen. Numa ist nicht der Erfinder des Vestalischen Gottesdienstes, sondern nur der Verbeßrer. Und vielleicht daß seine Verbesserung eben darin bestand, daß er das Bildnis der Vesta aus dem Tempel schaffte und sie bloß unter dem Feuer verehren ließ. Denn schon die Trojaner verehrten die Vesta, und Aeneas brachte ihren Gottesdienst nach Italien und auf die Römer. Daß aber die Trojaner außer dem Feuer wirklich ein Bildnis von ihr gehabt haben, bezeigt die Stelle des Virgils Aeneid. lib. II. v. 296.

— et manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis affert penetralibus ignem.

Hier wird das Bildnis der Vesta von dem Feuer, welches sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildnisse verehrt, welches Ovid bezeigt [Fast. lib. III], wenn er sagt, daß als die Sylvia Mutter geworden,

4. Ille hic est Raphael. — 10. lib. 3, Epist. III, 6. — 14 ff. Vgl. Abschn. XXV — 18 ff. Vgl. Abschn. IX. — 36 f. Fast. lib. III, v. 45.

— Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Spence will diese Stelle so erklären, als ob durch das feruntur die simulacra ungewiß gemacht würden, da es doch auf die Sache selbst geht. Kurz, Spence bedenkt nicht, daß sich das Gebiete der alten Künstler weiter erstreckt habe, als die religiösen Gebräuche. So gut die Dichter aus der Vesta ein wirkliches Wesen machten, die die Tochter des Saturnus und der Ops war, die einmal in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschaft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzählen: ebenso gut konnten ihr auch die Bildhauer nach ihrer Art die persönliche Existenz erteilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehrt wurde. Daß auch die Griechen Bildnisse von der Vesta gehabt, bezeigt die Statue des Scopas beim Plinius. Denn daß dieses keine Vestalin sein kann, ist daher klar, weil die Vesta bei den Griechen nicht Jungfrauen zu Priesterinnen hatte ꝛc.

♯

[12] Beim jüngern Burmann in der Anthologie (p. 90.) findet sich ein Epigramm auf den Laokoon, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum

wegen des tolerasse verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheinet, auf die Statue gemacht ist, so hat er nicht nötig, das tolerasse zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laokoon in selbiger sein Leiden erträgt.

♯

[13] Augustinus de musica libri sex. lib. 1. cap. 2. Nam quasi serviunt omnia, quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur.

♯

[14] cap. 4 Omnes paene artes periclitari videntur, imitatione sublata.

♯

[15] Richardson Traité de la Peinture T. I. p. 9. Après avoir lû Milton, on decouvre la Nature avec des yeux plus clairvoians qu'auparavant; on y remarque des beautés auxquelles on n'auroit point fait attention.

Und dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr, und eine Art von Vergrößerungsgläsern sein, durch welche

17. S. Anthol. latin. ed. Riese no. 99. — 20. tolerasse, Burmann schlägt inde tulisse vor, Riese celerasse oder onerasse. — 32 ff. Vgl. Abschn. XIV.

sie Dinge bemerken lernen, die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

‡

[16] p. 12 betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Kameralseite, inwiefern sie die Reichtümer eines Landes vermehren. Es ist wahr, der Künstler verarbeitet sehr wenig, und eben nicht kostbare Materialien, und macht etwas daraus, was unendlich mehr wert wird.

Allein wenn sich dadurch die Kameralisten wollten verleiten lassen, die Malerei fabrikenmäßig zu unterstützen und betreiben zu lassen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbnis des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel wert sein, als die verarbeiteten Materialien.

‡

[17] p. 38. Exempel, wo sich Raphael sowohl von der natürlichen als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem von seinen Kartons in Hamptoncour, wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt, und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Karton von dem von Petro und Johanne kurierten Gichtbrüchigen vor der Thüre des Tempels, genannt die Schöne, wo er figurierte Säulen angebracht hat.

Allein es ist zwischen beiden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nämlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

‡

[18] p. 43. Es hat, sogar große, Maler gegeben, welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sei dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters. Denn

1. hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unsrer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hilfe zu kommen. Das Mittel der Perspektiv ist dazu nicht hinreichend.
2. Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewisse Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in

16. Es sind das die Kartons zu den bekannten Tapeten im Vatikan. — 26 ff. Vgl. Abschn. XVIII.

dem zweiten in Ägypten sind, so sind wir doch an diesen beiden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Akte heiratet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit: anstatt daß bei dem Maler notwendig alle verschiedne Orte in einen Ort, und alle verschiedne Zeiten in einen Zeitpunkt zusammenfließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3. Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

♯

[19] p. 37. Raphael hat in einem von seinen Gemälden im Vatikan, welches die wunderbare Befreiung des h. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist ein Ausfluß von dem Engel, das zweite ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein des Mondes. Alle diese drei Lichter haben jedes seine ihm eigentümlich zukommende Scheine und Wiederscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermutlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke sein.

♯

[20] p. 46. Richardson erläutert die Regel, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es mag auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse, durch ein Werk des Protogenes. „Protogenes, sagt er, in seinem berühmten Gemälde Jalysus, hat ein Rebhuhn mit so vieler Kunst gemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber die Aufmerksamkeit allzu sehr an sich zog, so löschte er es ganz aus."

Richardson irrt sich. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus des Protogenes, sondern in einem andern Gemälde, welches der ruhende Satyr hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius (lib. 35. sect. 36. p. 700) entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius hat. Rhodi libr. 1. cap. 14. p. 38. In eadem (tabula sc. in qua Jalysus) Satyrus erat quem dicebant Anapavomenon tibias tenens.

Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhn. Lib. XIV. p. 652. Und dieser unterscheidet den Jalysus, und

25 ff. Vgl. Abschn. XI, Anm. 5 S. 79.

das Gemälde mit dem an eine Säule sich anlehnenden Satyr, auf welcher Säule das Rebhuhn war, ausdrücklich.

Die Stelle des Plinius haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist. Dem einen, weswegen Demetrius die Stadt nicht einbekam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand. Und das andere, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

#

[21] p. 49. Hannibal Caraccio wollte in einem Gemälde nicht über zwölf Figuren verstatten.

#

[22] p. 50. Richardson hat eine Zeichnung von Polydor gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Maler die Eingeweide aus dem Leibe hängen lassen. Höchst ekel.

#

[23] p. 69. Eine Pieta (Pietá) heißt eine Mutter Maria mit dem toten Körper des Heilandes.

#

[24] p. 74. Pardenone hat in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten lassen, Richardson mißbilligt dieses deswegen, weil er noch nicht so lange tot gewesen, daß er hätte riechen können. Bei der Auferstehung des Lazarus hingegen glaubt er, daß es dem Maler erlaubt sei, von den Umstehenden welche so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß s. Körper schon gerochen habe.

Allein diese Vorstellung ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle zu dulden, weil sie sich auf etwas Ekelhaftes gründet, welches der Maler durchaus vermeiden muß.

Rubens in s. Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch daß dieses der eigentliche ist, und fällt dabei die Notwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.

#

[25] p. 89. Exempel, daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Be-

10. Eigentlich Caracci, aus der bekannten Malerfamilie, 1560—1609. — 13 ff. Vgl Abschn. XXV. — Polidoro de Caravaggio (Caldara) 1495—1543. — 20 ff. Vgl. Abschn. XXV. — 27 ff. Am Rand der Hdschr. ist das oben im Text S. 147 verwertete Citat Nubes V. 170—74.

weise, wie sehr sich die Malerei vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indes ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein andrer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun. Anstatt daß die meisten andern Geschichtmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

♯

[26] p. 93. Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes genommen haben,

Caron, demonion con occhi di bragia,
— — — — — — — — —
Batte col remo qualcunque s'adagia.

In dem Kupfer vom jüngsten Gerichte läßt sich nur die Aktion, welche in dem letzten Verse ausgedruckt ist, erkennen; ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedrückt hat?

♯

[27] p. 95. Von der Wirkung welche ein Gemälde auf das Auge von ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände desselben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel mit dem Exordio einer Rede vergleicht.

♯

[28] p. 97. Ich kann in der Notte del Correggio, in welcher sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson einerlei Meinung sein, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinere verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr wert, als der kleine Anstoß den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

♯

[29] Was Richardson p. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Wert der Koloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der

11. Dante, Inferno III, 109. — 16 f. Ist nicht der Fall. — 21. Antoine Coypel (1661—1722) in seinen Discours prononcés dans les conferences de l'Académie de la peinture, Paris 1721. — Exordium, die Einleitung der Rede. — 24. Notte del Correggio, das bekannte, heute in Dresden befindliche Gemälde.

Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken, gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Öl, zu menagieren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl der bewundernswürdigste Koloriste uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden.

♯

[30] p. 212. Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Kolorite der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß, hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheinet diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders, als zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Teile gebracht hat, desto weiter in dem andern notwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu sein wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt p. 26 Sur l'Art de critiquer en fait de Peinture, noch eine schöne Stelle vor.

14.

Preface.

Celui, qui compara le premier la Peinture et la Poesie, etoit un homme sensible qui s'appercevoit que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous representent des choses absentes comme presentes,

1 ff. Diese Sätze sind alle aus Richardson entnommen. — 7. Liquidum, Flüssigkeit, d. h. Farbe. — 8. menagieren, für behandeln, verwenden. — 10 ff. Äußerste und bedenklichste Folge der Lessingschen Theorie von der Schönheit der Form gegenüber der des Kolorits. — 31. Celui — premier; erste Fassung: Celui, qui le premier comparait ensemble. — 32. etoit — s'appercevoit; erste Fassung: étoit un homme d'un tact subtile, qui sentit.

l'apparence comme realité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait.

Un second tacha de penetrer dans l'interieur de ce plaisir, et fit la decouverte, qu'il decouloit dans l'un et dans l'autre de la meme source. La beauté, l'idée de la quelle s'abstrait originerement d'objets corporels, a des regles universelles, qui se laissent appliquer à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.

Un troisieme, faisant attention au prix et à l'emploi different de ces regles generales, remarqua, que les unes dominoient le plus dans la Peinture, et les autres dans la Poesie; par consequent qu'à l'egard de celles-là la Peinture sçavoit fournir des explications et des exemples à la Poesie, comme à l'egard de celles-ci la Poesie à la Peinture.

Le premier c'etoit l'Amateur; le second le Philosophe; le troisieme le Critique.

Les deux premiers ne pouvoient pas aisement faire un mauvais usage ni de leurs sensations ni de leurs conclusions. Mais quant aux observations du Critique, le principal consiste dans la justesse de l'application sur tel ou tel cas particulier: et comme de tout tems le nombre des Critiques ingenieux a surpassé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle, si cette application s'etoit tousjours faite avec toute la precaution exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.

Si Apelle et Protogene ont confirmé et eclairci dans leurs ecrits maintenant perdus sur la Peinture, les regles de cet art par les regles de la Poesie deja etablies, on peut etre sur, qu'ils l'auront fait avec toute la moderation et toute la precision, avec laquelle nous voyons aujourd'hui, qu'Aristote, Cicero, Horace, Quintilien cherchent à appliquer dans leurs ouvrages les principes et les experiences de la Peinture sur l'Eloquence et la Poesie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voila le privilege des Anciens.

Mais nous autres modernes nous sommes flatté, de les devancer de bien loin en changeant leurs petites allées en des grands chemins: dussent meme les grands chemins par la, malgré leur avantage d'etre plus courts et plus surs, devenir des sentiers tout aussi peu battus que ceux qui amenent par les deserts.

Apparement que l'antithese brilliante de Simonide, que la Peinture ne soit qu'une Poesie muette, et la Poesie une Peinture

2. plait; in Parenthese steht: nous fait plaisir. — 4. Über den Worten: fit la decouverte steht: remarqua, decouvrit. — 5. Über dem Worte: s'abstrait steht: nous vient. — 25. Si Apelle; erste Fassung: En cas qu'Apelle. — 30. cherchent à appliquer; erste Fassung: appliquent. — 34. sommes; erste Fassung: avons.

parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'etoit un trait d'esprit, comme ce Poete en avoit d'autres, qui en partie sont d'une verité si frappante, qu'on ne prend pas garde à ce que le reste en a de vague et de faux.

Les Anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admettant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression des deux arts, ils n'oublierent point de nous bien imprimer dans l'esprit, que malgré la parfaite resemblance de cette impression, ils differoient encore beaucoup tant à l'egard des objets qu'à l'egard de la maniere de leur imitation. (ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως.)

Ce ne sont que des Critiques modernes, qui, tout comme si une telle difference etoit absolument imaginaire, ou n'importoit point du tout; ont conclû de ce que la Poesie et la Peinture se resemblent en partie, des choses bien cruës. Tantot ils releguent la Poesie dans les bornes estroits de la Peinture, tantot ils donnent à remplir à la Peinture toute la vaste sphere de la Poesie: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre: tout ce qui plait ou deplait dans l'une, doit de necessité aussi plaire ou deplaire dans l'autre: et pleins de cette idée ils prononcent avec le ton le plus imposant les jugements les plus superficiels, lorsqu'en remarquant, dans les ouvrages du Poete et du Peintre sur le meme sujet, de ces points, ou l'un s'est eloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que leur gout les porte le plus ou vers la poesie ou vers la Peinture.

Cette fausse critique a egaré en partie les *Virtuosos* meme, Elle a fait naitre dans la Poesie la rage de vouloir peindre tout, et dans la Peinture celle des allegories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une un tableau parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un Poeme muët, sans avoir consideré, jusq'à quel point elle peut exprimer des idées generales sans s'egarer de leur destination et degenerer en une espece d'ecriture de simple convention.

D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements trop peu approfondés des Critiques, c'est la le dessein principale des discours suivants.

Ils ne se sont formés qu'occasionellement, et plus selon la suite de ma lecture, que selon le developpement methodique de

2. ce Poete; erste Fassung: Simonide. — 12. une telle; erste Fassung: cette. — 16 f. Die Worte: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre sind später hinzugefügt. — 18 Die Worte: de necessité sind später hinzugefügt. — 33 f. de combattre les jugements; erste Fassung: De combattre ce faux gout et de s'opposer aux dits jugements. — 34. Die Worte: des Critiques sind später hinzugefügt. — 36. Ils ne se sont formés qu'occasionellement; erste Fassung: Ils se sont formés occasionellement.

principes generaux. Ce sont donc plutot des materiaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.

Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en Allemand. Je vais le rediger de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'etant dans ces matieres tout au moins aussi familiere que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cede en rien etant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reussir pas au gout de ses compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout delicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'egard d'un etranger, qui n'y pretend à rien, qu'à etre clair et precis.

4. rediger, erste Fassung: digerer.

Übersetzungen der fremdsprachigen Citate.

Vorbemerkung. Obgleich im allgemeinen bei den meisten Lesern des Laokoon Kenntnis der alten wie der neueren Sprachen vorausgesetzt werden darf, erfordert es doch das bei der „National-Litteratur" überall durchgeführte Prinzip, daß auch hier die fremdsprachigen Citate in Übersetzung gegeben werden. Bei den poetischen Übertragungen ist der Name des Übersetzers beigefügt; wo derselbe fehlt, rührt die Übersetzung, wie bei den prosaischen Citaten, vom Herausgeber her. Wo im Lessingschen Texte selbst schon die deutsche Übersetzung gegeben ist (wie z. B. S. 4 Z. 25; S. 8 Z. 35, s. oben Z. 16; S. 9 Z. 26 f. u. a.) ist natürlich auf Mitteilung einer besonderen Übersetzung an dieser Stelle verzichtet worden, mit Ausnahme der Verse aus Ariost.

S. 10 Z. 5 f.: Ich verdenke niemandem das Weinen.

S. 14 Z. 32 f.: Bei einer jeden der von euch verehrten Gottheiten wird eine Schlange als wichtiges Symbol und Mysterium aufgemalt.

S. 16 Z. 25 f.:

Jetzo enttrug ihn [den Holzspan] die Mutter und ließ Kienstäbe mit Reisig
Häufen und sandt' in den Haufen die Macht des verheerenden Feuers. Voß.

Ebd. Z. 32 ff.:

Unbewußt und entfernt, wird auch Meleagros vom Feuer
Ganz durchglüht; und er fühlt, sein inneres Leben versenge
Heimlicher Brand. Doch hemmt er mit Kraft die gewaltigen Schmerzen. Voß.

S. 17 Z. 30 ff.: Nachdem er alle betrübt gemalt hatte, vornehmlich den Oheim, und jegliches Bild der Trauer erschöpft hatte, verhüllte er beim Vater selbst das Gesicht, welches er in würdiger Weise darzustellen nicht imstande war.

Ebd. Z. 33 f.: Er bekannte, daß die Herbigkeit des höchsten Kummers durch die Kunst nicht ausgedrückt werden könne.

S. 18 Z. 29 f.: Den Kalchas traurig, den Ulysses bekümmert, den Ajax schreiend, den Menelaus jammernd.

S. 19 Z. 25 ff.: Ebendenselben besiegte auch Pythagoras, welcher den Schnellläufer Astylos, der in Olympia gezeigt wird, fertigte, sowie einen eine Tafel haltenden libyschen Knaben, am gleichen Orte, und einen Nackten, der Äpfel hält, in Syrakus aber den Hinkenden, bei dem sogar die Betrachter den Schmerz des Geschwüres zu empfinden scheinen.

Ebd. Z. 37: Den Pfad mühsam dahinwandeln.

S. 22 Z. 32 ff.: S. die Übersetzung ebd. Z. 29 ff.

S. 27 Z. 8 ff.:

Sein eigner Nachbar, lebte er, ein Hinkender,
Fern von teilnahmvoller Genossen Schutz,
Und keiner vernahm das Gestöhn
Seelenergreifenden, stechenden Lauts,
Den er jammernd ausstieß. Minckwitz.

Ebd. Z. 14, ebd. Z. 21, ebd. Z. 28 und S. 28 Z. 41 sind Übersetzungen desselben griechischen Textes.

S. 27 Z. 40 ff.:

Geschleudert auf die wild'ste der Cykladen,
Wo nie ein Menschenfuß den Strand betrat,
Verließen mich die Schurken, — glaub' mir, Arkas,
So tief gewurzelt ist in uns die Liebe
Zur menschlichen Gesellschaft, daß, so schurkisch auch
Sie waren, mir kein Ton jemals so furchtbar
Gedünkt, als ihrer Ruder Schlag beim Scheiden.

Ebd. Z. 50 ff.: Wo er nicht nur irgend einen der Eingebornen zu einem freundlichen Nachbar hatte, sondern nicht einmal einen schlimmen, von dem er bei seinem Wehklagen Wechselrede vernehmen könnte.

S. 34 Z. 34: Was würde wohl Sophie von der Verstellung denken?

S. 35 Z. 26: Der ich weinend wie ein Mädchen gewinselt habe.

Ebd. Z. 28: Und obgleich diese (die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus) diese Statue nach der Beschreibung Virgils dargestellt zu haben scheinen.

S. 36 Z. 20: Es scheint, daß Agesander, Polydorus und Athenodorus, die die Meister desselben waren, gleichsam in der Begierde gearbeitet haben, ein Denkmal zu hinterlassen, welches der unvergleichlichen Schilderung Laokoons bei Virgil entspräche.

S. 38 Z. 13: Und der kinderfressenden Porkis doppelte Windungen.

Ebd. Z. 25 ff.:

Noch ein größerer jetzt und weit grau'nvollerer Anblick
Stellt sich den Elenden dar und verwirrt die befremdeten Herzen.
Priester, gezogen durchs Los, war Laokoon dort dem Neptunus,
Dem den gewaltigen Stier an den Festaltären er weihte.
Siehe, von Tenedos her, zwiefach durch stille Gewässer
Nahn (ich erzähle mit Grau'n) unermeßlich kreisende Schlangen,
Über das Meer sich dehnend, und streben zugleich an das Ufer;
Denen die Brust, in den Wellen emporgebäumt, und die Mähne
Blutrot aus dem Gewog' aufragt; ihr übriger Leib streift
Hinten die Flut, und sie rollen unendliche Rücken in Wölbung.
Rauschen ertönt aus schäumendem Salz; jetzt drohn sie gelandet,
Und die entflammeten Augen mit Blut durchströmet und Feuer,
Zischen sie her, und umlecken mit regerer Zunge die Mäuler.
Alle zerfliehn von der Schau blutlos. Doch sicheres Zuges
Gehn sie Laokoon an; und zuerst zween kindlichen Söhnlein
Dreht um den Leib ringsher sich das Paar anringelnder Schlangen,
Schnüret sie ein, und o Jammer! zernagt mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht und Geschosse daherträgt,
S. 39 Z. 5 Haschen sie beid' und knüpfen die gräßlichsten Windungen; und schon
Zweimal mitten umher, zweimal um den Hals die beschuppten
Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet.
Jener ringt mit den Händen, hinweg die Umkettungen drängend,
Ganz von Eiter die Bind' und schwärzlichem Gifte besudelt;
Und ein Jammergeschrei grau'nvoll zu den Sternen erhebt er,
So wie Gebrüll auftönt, wann blutend der Stier vom Altare
Floh, und die wankende Axt dem verwundeten Nacken entschüttelt.
Aber die beid' entrollen zum oberen Tempel, die Drachen,
Schlüpfrigen Gangs, und ereilen die Burg der erzürnten Tritonis,
Wo sie unter die Füß' und des Schilds Umkreis sich verbergen. Voß.

S. 39 Z. 16 ff.:

Ein neues Wunder! Seht! wo sich bei Tenedos
Die Woge bricht, und schäumend steigt das Meer empor,
Und dann geteilt in stiller Bucht die Welle braust,
Wie wenn in ruh'ger Nacht weithin der Ruderschlag
Ertönt, sobald der Schiffe Rumpf die Fluten drückt,
Und unter ihrer Last des Meeres Spiegel seufzt —
Da schau'n wir hin, und kreisend schlägt ein Schlangenpaar
Das Wasser an dem Fels empor, und Schaum aufwühlt,
Den Schiffen gleich, der beiden giftgeschwoll'ner Leib.
Laut dröhnt der Schweif, und schillernd wallt die Mähne hin,
So daß des Meeres Fläche heller Glanz erfüllt,
Und von der Schlangen Zischen selbst die Welle bebt.
Entsetzen faßt uns, denn im heil'gen Priesterschmuck

Stehn dort die Zwillingsknaben des Laokoon,
Und plötzlich winden ihren Schuppenleib um sie
Die Schlangen. Jene heben wohl die zarte Hand
Zum Antlitz auf, doch Hilfe bringt sich keiner selbst,
Weil liebend er dem Bruder seine Sorge weiht.
So rafft die Armen furchterfüllt der Tod dahin,
Und zu den Söhnen wird der Vater auch gesellt,
Der sie nicht retten kann; ihn trifft der Schlangen Biß,
Die morderfüllt den Priester hin zur Erde ziehen,
So daß er selbst ein Opfertier am Altar liegt. Cosack.

S. 40 Z. 26 ff.: Weiber
Jammerten dort und manche vergaß der eigenen Kinder,
Selbst nur fliehend das grimme Verderben.

Ebd. Z. 43 ff.: Es besteht ein kleiner Unterschied zwischen dem, was Virgil sagt, und dem, was der Marmor vorstellt. Es scheint, nach den Worten des Dichters, daß die Schlangen die beiden Kinder verließen, um zur Umschlingung des Vaters zu eilen, während im Marmor sie die Kinder und den Vater zu gleicher Zeit umringeln.

S. 41 Z. 3 ff. und 26, S. 42 Z. 12, S. 45 Z. 1: S. oben S. 38 Z. 38, S. 39 Z. 8, ebd. Z. 6 und 9.

Ebd. Z. 29 ff.: Es ist nicht wunderbar, daß sie durch den Schild und die Füße der Bildsäule verdeckt werden konnten, da der Dichter sie oben als lang und stark geschildert und gesagt hat, daß sie in vielfachen Windungen den Körper des Laokoon und der Kinder umgaben und noch ein Teil ihrer Körper darüber hinaus gewesen sei.

S. 44 Z. 22 ff.: Man beachte gefälligst, daß, da die zarten und leichten Gewänder nur dem weiblichen Geschlecht gegeben werden, die alten Bildhauer soviel als möglich es vermieden haben, männliche Figuren zu bekleiden; denn sie haben gemeint, wie wir es schon oben gesagt haben, daß man in der Bildhauerei die Stoffe nicht nachahmen könnte und daß die dicken Falten einen schlechten Eindruck machten. Es giebt beinahe ebenso viele Beispiele von dieser Wahrheit, als es unter dem Antiken Figuren von nackten Männern giebt. Ich will nur die Figur des Laokoon anführen, welcher der Wahrscheinlichkeit nach hätte bekleidet sein müssen. In der That, wie soll man sich vorstellen, daß ein Königssohn, daß ein Priester des Apollo bei der feierlichen Ceremonie eines Opfers ganz nackt war; denn die Schlangen kamen von der Insel Tenedos an das Ufer von Troja herüber und überraschten den Laokoon und seine Söhne zur selben Zeit, da er am Strande des Meeres dem Neptun opferte, wie Virgil im zweiten Buch seiner Äneide bemerkt. Indessen die Künstler, welche die Verfertiger dieses schönen Werkes sind, haben wohl eingesehen, daß sie ihnen nicht die ihrer Würde entsprechende Bekleidung geben könnten, ohne einen Steinhaufen darzustellen, dessen Masse eher einem Fels gleichen würde, an Stelle der drei bewundernswürdigen Figuren, welche immer die Bewunderung aller Jahrhunderte gewesen sind und bleiben werden. Und eben darum haben sie von den zwei Übelständen denjenigen der Gewandung für viel nachteiliger erachtet, als den, gegen die Wahrheit selbst zu fehlen.

S. 47 Z. 22 ff.:

Die Laokoongruppe.

Gedicht von Jakob Sadolet.

Sieh! aus Trümmern und Schutt, aus der Erde bergendem Schoße
Brachte nach Jahren ein Tag ans Licht den Laokoon wieder,
Ihn, der einstmals stand in königlich prangender Halle
Und mit köstlichem Schmuck dein Haus, o Titus, gezieret.
Göttlicher Kunst Abbild erblickt' ihn die kundige Vorzeit
Als ihr edelstes Werk, und nun dem Grabe entronnen
Grüßet er wieder die Stadt, die neu erstandene Roma.
Sage, was preis' ich zuerst und zumeist, den jammernden Vater,
Oder der Söhne Paar, und die wild sich krümmenden Schlangen,
Gräßlich zu schau'n, im giftigen Zorn mit gewaltigen Schweifen?
Oder die Wunden, den Schmerz, so wahr im sterbenden Marmor?
Grau'n erfaßt das Gemüt, und von dem schweigenden Bildwerk
Regt mit Entsetzen gepaart in der Brust sich fühlendes Mitleid.
Doppelt wälzen sie sich, die glutaussprühenden Schlangen,
Irren umher und ringeln sich fest in engeren Kreisen,
Und umschlingen die Körper der drei mit vielfacher Windung.
Kaum vermag es das Aug', den gräßlichen Jammer zu schauen
Und das herbe Geschick, schon züngelt die eine und stürzt sich

Auf den Laokoon los, umwindet ihn oben und unten
Und zerreißt grausam mit gierigem Biß ihm die Weichen.
Krampfhaft weicht sein Körper zurück und du schaust, wie die Glieder
Qualvoll windet der Schmerz, und die blutende Seite sich krümmet.

S. 48 Z. 15 Also in bitterem Leid und von der Schlange zerfleischet
Klagt er jammernden Tons und bemüht sich, die geifernden Zähne
Fortzureißen und streckt die Linke der Hydra entgegen.
Doch, ob die Muskeln gespannt und des Körpers gesammelte Kräfte
Ringen mit höchster Gewalt, umsonst ist seine Bemühung.
Tragen nicht kann er die Wut, und Schmerz erstickt die Klag' ihm,
Doch die Schlange dringt vor in stets erneueten Ringeln,
Schlüpfrig, und schürzt um das Knie den festgewundenen Knoten,
Daß die Wade anschwillt, und der Schenkel vom heftigen Drucke
Samt den edleren Teilen, in denen gehemmet der Pulsschlag;
Und das dunkele Blut, es stockt in den bläulichen Adern.
Gleiche Gewalt bemächtigt sich auch der zarteren Söhne,
Schnürt sie in furchtbarer Pein und zerfleischt den Armen die Glieder.
Sieh, schon blutet der eine, die Brust von der Schlange zerrissen,
Und nach dem Vater ruft er mit fast verscheidender Stimme,
Denn die gewaltige Last umwindet ihm kreisend den Körper.
Nicht berührt von dem Biß steht unverletzt noch der Bruder,
Will mit der Hand abwenden von sich den drohenden Schweif noch,
Da erblickt er den Vater und starrt ob des schrecklichen Anblicks,
Schüchtern hält er die Thräne zurück, und es hemmet die Furcht ihm
Klagendes Jammergeschrei. So habt ihr gewaltigen Künstler,
Als ihr das Werk aufstelltet, gekrönt mit unendlichem Ruhme
(Wenn auch edleren Thaten gebührte der ewige Name
Und mit größerem Recht noch weit berühmteren Geistern
Fortzuleben sich ziemt' im Gedächtnis kommender Tage),
Doch, da zum Ruhme sich euch eröffnet die glänzende Rennbahn,
Rasch sie ergriffen und hin zur höchsten Staffel geführet.
Ihr verstandet es wohl, den harrenden Blick zu beseelen
Und in den Marmor hinein lebendigen Odem zu hauchen,
Daß wir den Schmerz und den Zorn wahrnehmen und jede Bewegung,
Ja fast hören das Jammergeschrei. Das stattliche Rhodos
Pries euch einstens darob, dann lag im Strome der Zeiten
Lange die Zierde verdeckt, bis neu in hellerem Lichte
Rom euch sieht, wallfahrtet zu euch, und dem Werke der Vorzeit
Frisch aufblühet der Ruhm. Ja wahrlich, lohnender ist es
Also mit Geist und emsigem Fleiß zu leben dem Nachruhm,
Als dem Stolze, der Lust und eitlem Gepränge zu frönen. Cosack.

S. 49 Z. 34 ff.: Es ist der Abscheu, welcher die Trojaner gegen Laokoon ergriffen hat, der dem Virgil zur Weiterführung seines Gedichtes notwendig war, und dies bringt ihn auf die pathetische Beschreibung von der Zerstörung der Vaterstadt seines Helden. Darum hütete sich Virgil auch wohl, die Aufmerksamkeit auf die letzte Nacht und für eine ganze große Stadt durch die Ausmalung eines kleinen Unglücks eines einzelnen Bürgers zu zerstreuen.

S. 50 Z. 14 ff.: S. S. 47 Z. 41 ff.

Ebd. Z. 24 f.: S. S. 39 Z. 6 f.

S. 53 Z. 16 f.:

Nicht zuerst wohl hast du, o römischer Krieger, im Schilde
Zuckenden Blitzes Strahlen und rötliche Schwingen getragen.

Ebd. Z. 35 ff.:

Damals roh und entfernt von der griechischen Künste Bewund'rung,
Brach der Soldat, der Städte zerstört, Trinkbecher der größten
Künstler entzwei, die ihm als Teil von der Beute geworden,
Daß sich erfreue des Schmucks sein Roß, und der Helm in erhabner
Arbeit Romulus' Tier im Bilde, getrieben zur Sanftmut
Durch die Geschicke des Reichs, am Felsen die beiden Quiriten
Und des mit Schild und Lanze herab sich neigenden*) Gottes
Nackte Gestalt vorführe dem Feind, der dem Tode verfallen. v. Siebold.

*) Siebold übersetzt irrtümlich „vom Kamme sich neigenden".

S. 54 Z. 41: Des zur Ilia zum Beischlaf kommenden Mars.
S. 55 Z. 3 f.:

Lüftchen — — — o komme — —
Trösterin, komm und spiele mir hold um den offenen Busen. Voß.

Ebd. Z. 36:

Die nun trug zum Olympos der Fuß.

S. 56 Z. 34 ff.: Gemeinschaftliche Götter sind Mars, Bellona, Viktoria, weil diese im Kriege jeder von beiden Parteien geneigt sein können.

S. 57 Z. 22 ff.: Doch du bist
Nichts, als Cekrops Stamm, der verstümmelten Herme*) vergleichbar.
Denn nichts zeichnet vor dieser dich aus, als einzig der Umstand,
Marmorn trägt sie das Haupt, du trägst's von lebendigem Stoffe. v. Siebold.

S. 58 Z. 16: Die durch ihre Schamhaftigkeit ausgezeichnete Neuvermählte.
S. 59 Z. 6: Der über die Brücke ergrimmte Araxes.
Ebd. Z. 18 ff.:

Lenz und Venus erscheint, und des Lenzes Verkünder, der Zephyr,
Schreitet gefiedert voran; ihn begleitet Flora, die Mutter,
Welche die Tritte bestreut mit lieblichen Farben und Düften.
Ihnen folget darauf der trockene Sommer; zur Seite
Ihm die bestäubete Ceres und Hauch der etesischen Winde.
Nachher schreitet Autumnus, und mit ihm Evius Evan.
Ungewitter erfolgen darauf, und die Wind' und die Stürme,
Hoch herdonnernd Volturnus, der blitzeschleudernde Auster.
Bruma bringet zuletzt den Schnee und die starrende Kälte,
Und der Winter erfolgt und der zähneklappernde Eisfrost. v. Knebel.

Ebd. Z. 44 f.: Es ist die Reihenfolge wie von einer Prozession, Lenz und Venus, Zephyrus und Flora u. a. m.

S. 61 Z. 3 f.: Dir ist, wenn ohne Hörner du erscheinst, jungfräulich das Haupt.

S. 62 Z. 37 f.: Selten kann etwas in einer poetischen Beschreibung gut sein, welches, in einer Statue oder in einem Gemälde vorgestellt, ungereimt erscheinen würde.

S. 64 Z. 5 ff.:

— — und nicht mehr milde zu scheinen
Strebt sie im Zorn, noch knüpft sie ins Haar den zierlichen Goldschmuck,
Offen den himmlischen Busen: nein, wild und schrecklich zu schauen,
Dunkel gerötet die Wangen und schwingend die knisternde Fackel
Gleicht sie im schwarzen Gewand gar sehr den stygischen Jungfrau'n.

Ebd. Z. 11 ff.:

Da sie nun Paphos, das alte, verließ mit den hundert Altären,
Anders in Blick und Haar, als sonst, da legte sie, heißt es,
Ab den Gürtel der Lieb' und entließ die idalischen Vögel.
Ja man erzählt, es habe die Göttin im Mitternachtsdunkel,
Andere Flammen führend, mit größeren Pfeilen bewaffnet,
Unter den Tartarusschwestern die Ehegemächer durchflogen,
Habe das Inn're der Häuser mit ringelnden Schlangen erfüllet,
Furchtbar Schrecken und Angst an allen Stätten verbreitend.

S. 65 Z. 17 ff.:

Kränze und Haarputz und Kleidung vom jugendlichen Lyäus
Giebt sie dem Vater und setzt auf den Wagen ihn mitten, und ringsum
Becken und Pauken und Kästchen, gefüllt mit schweigendem Greuel**).
Selber umwindet sie Busen und Glieder mit dienendem Epheu,
Schüttelt in luftigem Schwunge den rankenumschlungenen Thyrsus,
Rückwärts spähend, ob auch der Vater verhüllt die belaubten
Zügel halte, die Hörner ihm unter der schneeigen Binde
Schwellen hervor und der heilige Becher den Bacchus bezeichne.

S. 66 Z. 33 f.: Alexander wollte sogar für den Sohn des Ammon gelten und von den Bildhauern mit Hörnern dargestellt werden, indem er darauf ausging, die Schönheit des Menschen durch die Hörner zu entstellen.

*) Besser: „dem Block der Herme".
**) Nämlich mit der mystischen Schlange.

S. 68 Z. 32 ff.:

Thöricht wähnet' ich lang, es gebe auch Bilder der Vesta;
Keines bemerkt' ich bald, fasse das Kuppelgewölb'.
Hier im Tempel verbirgt sich nimmerverlöschendes Feuer,
Weder von Vesta noch auch zeigt sich vom Feuer ein Bild. Metzger.

Ebd. Z. 38 f.:

Stifter war er, der so sanfte, der götterverehrende König,
Frömmer war keiner, den je trug das sabinische Land. Metzger.

S. 69 Z. 19 f.:

Nun war Sylvia Mutter. Es deckten die Bilder der Vesta
Mit jungfräulicher Hand, heißt es, die Augen sich zu. Metzger.

Ebd. Z. 26 f.:

— und trug mit den Binden zugleich die gewaltige Vesta
Und ihr ewiges Feuer aus unzugänglichen Kammern. Voß.

Ebd. Z. 36 f.: Skopas fertigte die gepriesene sitzende Vesta in den Servilianischen Gärten.

Ebd. Z. 38 f.: Plinius zeigt, daß man die Vesta gewöhnlich sitzend dargestellt habe, wegen ihrer Beständigkeit.

S. 70 Z. 21 ff.: Die Erde nennt man Hestia und bildet sie als eine Frau, die ein Tympanon hält, da die Erde die Winde unter sich verschlossen hält.

Ebd. Z. 28: Daß ihre Gestalt scheibenförmig sei.

Ebd. Z. 35 f.:

Dorther Speichen ins Rad und dorther Rollen der Lastfuhr
Ründet der ländliche Mann. Voß.

S. 73 Z. 9 ff.:

Notwendigkeit, die grausame, gehet ihr
Voran, mit Keilen waffnend die Eisenhand,
Und Balkenklammern, starke Haken
Fehlen ihr auch und geschmolz'nes Blei nicht. Ludwig.

Ebd. Z. 17 ff.: Ich wage zu behaupten, daß dies Gemälde im einzelnen genommen schöner sein würde auf der Leinwand, als in einer heroischen Ode. Ich kann dies Henkergerät von Nägeln, Keilen, Haken, flüssigem Blei nicht vertragen. Ich habe geglaubt, die Übersetzung davon befreien zu müssen, indem ich die allgemeinen Gedanken an Stelle der speziellen setzte. Es ist bedauerlich, daß der Dichter dieser Verbesserung bedurft hat.

Ebd. Z. 48 f.:

Dich ehrt die Hoffnung und die so selt'ne Treu
Im weißen Mantel. Ludwig.

S. 74 Z. 9: Und die Treue, die durchsichtiger als Glas, das Geheimnis zeigt. Ludwig.

Ebd. Z. 16 f.:

Gab er zu tragen den Leib den beiden schnellen Geleitern,
Schlaf und Tod, dem Zwillingspaar. Jordan.

Ebd. Z. 18 ff.: Es ist schade, daß Homer uns keine Andeutung über die Attribute gegeben hat, welche man zu seiner Zeit dem Schlafe gab; wir kennen, um diesen Gott zu charakterisieren, nur seine Thätigkeit, und wir bekränzen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind modern; die erste ist von mäßigem Nutzen, aber sie kann im vorliegenden Falle nicht angewendet werden, wo selbst die Blumen mir nicht am Platze zu sein scheinen, zumal bei einer Figur, die mit dem Tode gruppiert ist.

S. 77 Z. 8 ff.:

Besser verspinnst du daher die trojanischen Lieder in Akte,
Statt zu versuchen zuerst, was keiner gesehn und gesagt hat.
Teuffel.

S. 79 Z. 27 ff.: Auf demselben Gemälde, auf dem sich der Jalysus befand, war der die Flöten haltende Satyr, den man den ausruhenden nannte.

S. 80 Z. 34 ff.:

Weichend erhob mit der nervigen Faust Athene vom Boden
Einen als Flurmark dort von den Vorzeitmenschen gesetzten
Großen und kantigen Stein von schwärzlicher Farbe. Jordan.

S. 81 Z. 19: Er bedeckte sieben Juchert.

Ebd. Z. 31 ff.: Die aber rissen
Mächtige Felsen vom Idagebirg mit den Händen und warfen
Solche gegeneinander; doch gleich Sandkörnern zerstiebten
Diese gar leicht, an den unwiderstehlichen Gliedern der Götter
In viel Stücke zerschellend.

S. 82 Z. 29 ff.:
— — geführt von Ares und Pallas Athene;
Beide waren von Gold und trugen goldene Kleider,
Groß von Gestalt und schwer bewaffnet wie Göttern es zukommt,
Hell sich enthebend der Schar der kleiner gebildeten Mannschaft. Jordan.

S. 85 Z. 27 f.:
Wie, wenn einer vielleicht von den ewigen Göttern uns beide
Sähe, beisammen gebettet. Jordan.

Ebd. Z. 31 ff.:
Hera, sei unbesorgt. Kein Gott, kein Sterblicher soll es
Schau'n. Dich mit gold'nem Gewölk so dicht zu umhüllen gedenk' ich.
Jordan.

S. 86 Z. 14 ff.:
Nieder vom Kulm des Olymps flugs eilt' er grimmigen Herzens,
Über die Schultern gelegt den Bogen und schließenden Köcher.
Laut auf der Schulter dabei von den Tritten des zornigen Gottes
Klirrten die Pfeile. So kam er dahergeschritten der Nacht gleich.
Weit von den Schiffen entfernt sich setzend schoß er den Pfeil hin,
Und ein grausig Gedröhn entklang dem silbernen Bogen.
Maultiere nur zuerst und hurtige Hunde beschoß er,
Richtet' aber alsdann auf sie selbst auch spitzige Pfeile,
Schoß — und zahllos stets nun loderten Brände mit Leichen. Jordan.

S. 87 Z. 21 ff.:
Droben derweil bei Zeus im Saale mit goldenem Boden
Saßen die Götter vereint, und Hebe, die herrliche Schenkin,
Reichte den Nektar herum. Sie tranken aus güldenen Bechern
Einer dem andern zu und schauten hinunter auf Troja. Jordan.

S. 88 Z. 30 ff.: Man ist immer darin übereingekommen, daß je mehr ein Gedicht Gemälde und Handlungen biete, es einen um so höheren poetischen Wert habe. Diese Überlegung hatte mich auf den Gedanken gebracht, daß die Berechnung der verschiedenen Gemälde, welche die Gedichte darbieten, dazu dienen könnte, die jeweiligen Verdienste der Gedichte und der Dichter zu vergleichen. Die Zahl und die Art der Gemälde, welche diese großen Werke darbieten, wären eine Art Prüfstein gewesen oder vielmehr eine gewisse Abwägung des Verdienstes dieser Gedichte und des Genies ihrer Verfasser.

S. 91 Z. 28 ff.:
Hastig enthüllt' er den Bogen — — — —
Als er den Bogen bespannt, ihn stemmend gegen die Erde,
Legt' er ihn sorgsam hin — — — — —
— — — Demnächst den Deckel vom Köcher
Zog er herunter und wählt' einen Pfeil mit befiedertem Ende,
Den er noch niemals gebraucht, mit finsteren Qualen beladen.
Schnell dies bittre Geschoß auf der Sehne richtend — —
Beides, die Kerben des Stahls und die Sehne von Flechsen des Stieres
Faßt' und zog er dabei. Da der Strang seiner Brust und des Pfeiles
Eisen der Anke genaht und der Bogen gespannt war zur Kreisform,
Klimpte das Horn und schwirrte der Strang und es sprang der gespitzte
Bolze dahin, voll Gier hinein ins Getümmel zu fliegen. Jordan.

S. 95 Z. 17 ff.:
Hebe schob da sogleich auf des Wagens eiserne Achse
Räder, gerundet aus Erz, acht Speichen zählend. Die Felgen
Sind unvergänglich geformt aus Gold; der darüber in Reifen
Angetrieb'ne Beschlag von Erz, erstaunlich zu sehen;
Silberne Naben umlaufen die beiden Enden der Achse;
Streifengeflecht von Gold und Silber bildet den Fahrstuhl,
Welchen geschweift ein Doppelgehäng als Brüstung einfaßt,

Vor ihm streckte sich aus die silberne Deichsel. Ans Ende
Band sie das silberne Joch und hakte an diesem die schönen
Goldenen Kummete fest. — — Jordan.

S. 96 Z. 1ff.:

— — — that an das geschmeidige, neue,
Saubere Wams, warf um den weiten, faltigen Mantel,
Schnürte sich unter die Füße die zarten, schönen Sandalen,
Hängt' um die Schulter das Schwert mit silbernen Stiften, ergriff dann
Sein vom Vater geerbtes und ewiges Scepter. — — Jordan.

Ebd. Z. 25ff.:

Haltend den Königsstab, den mit Kunst Hephästos verfertigt,
Um ihn dem herrschenden Zeus, dem Sohne des Kronos, zu geben.
Weiter gab ihn dann Zeus dem geleitenden Argoserleger
Hermes, dieser sodann dem Rossebändiger Pelops,
Pelops hinwiederum dem Hirten der Völker, dem Atreus,
Welcher ihn sterbend Thyest, dem herdenreichen, vermachte.
Dieser vererbte den Stab Agamemnon, daß er, ihn tragend,
Inseln in Meng' und dazu das gesamte Argos beherrsche. Jordan.

S. 98 Z. 3ff.:

Bei diesem Stabe! So wahr der weder Blätter noch Zweige
Treibt und ergrünt, seit ab man ihn hieb vom Stumpf im Gebirge,
Denn ihm entstreifte das Erz das Laub sowohl als die Rinde
Und es führen ihn jetzt in der Hand die Söhne Achajas,
Welche, zu Richtern bestellt, das Recht und die göttliche Satzung
Schirmen im Namen des Zeus — — — Jordan.

S. 99 Z. 6ff.:

— — den Bogen geschnitzt vom Gehörne des Steinbocks,
Welchem er selbst auf dem Anstand die Brust von unten getroffen,
Als er dem Felsen entwechselt. Im Herzen den Speer, überschlug sich
Rücklings das Tier und stürzt' aufs Gestein. Dem Haupte entragte
Sechzehn Faust das Gehörn. Das koppelte künstlich der Drechsler,
Schlichtet' es glatt und beschlug's für die Sehne mit goldener Öse.
Jordan.

S. 103 Z. 15ff.:

— — — Trotziges Ansehns
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt;
Lang die Seite gestreckt, die unendliche; alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt, und erhabenes Wuchses,
Und die im Gang die Spuren mit niederem Schweife zerfeget. Voß.

Ebd. Z. 25ff.:

— — — Hochragenden Halses
Ist es, und feineres Hauptes, dünnbäuchig und fleischiges Rückens;
Und ihm strotzt voll Muskeln die mutige Brust. Voß.

S. 104 Z. 10ff.:

— — — — Wenn ein Hain und Altar der Diana
Oder des eilenden Quelles Geriesel durch liebliche Fluren
Oder der strömende Rhein und der Bogen des Regens gemalt wird.
Teuffel.

Ebd. Z. 23f.:

Daß nicht im Labyrinth des Wahns er irrte lang,
Vielmehr zur Wahrheit kehrend sittigte den Sang.

Ebd. Z. 26f.:

— — Wer konnte ärgerlich drob sein,
Daß reine Schild'rung nahm den Platz des Sinnes ein?

Ebd. Z. 29ff.: Er (Pope) gebraucht pure (reine) doppelsinnig, um damit entweder „keusche" oder „eitle" zu bezeichnen; und er hat in dieser Zeile seine Meinung über den wahren Charakter der sogenannten beschreibenden Poesie ausgesprochen. Eine Anlage der

Dichtung, die nach seiner Meinung so abgeschmackt ist, wie ein bloß auf Brühen gegebenes Festmahl. Der Zweck einer malerischen Einbildungskraft ist, einen guten Inhalt zu erheitern und auszuschmücken; wendet man sie einzig und allein für die Beschreibung an, so ist das wie wenn Kinder sich an einem Glasprisma um seiner bunten Farben willen ergötzen; während, wenn man einen mäßigen Gebrauch davon macht und sie kunstvoll verteilt, sie gar wohl dazu geeignet ist, die edelsten Gegenstände in der Natur darzustellen und zu beleuchten.

S. 105 Z. 29 ff.: Ich schrieb diese Betrachtungen, bevor die Versuche der Deutschen in dieser Gattung (der Ekloge) bei uns bekannt waren. Sie haben das ausgeführt, was ich mir vorgestellt hatte; und wenn sie dazu gelangen, mehr Wert auf das Moralische zu legen und weniger auf die Einzelheiten der Naturschilderungen, so werden sie auf diesem Gebiet, das reicher, umfassender, fruchtbarer und unendlich viel natürlicher ist, als das der galanten Schäferpoesie, Vortreffliches leisten.

S. 110 Z. 17 ff.: Es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen diesem Schild und dem des Homer; dort nämlich wird das Einzelne erzählt, während es gefertigt wird, hier aber lernt man es nach Vollendung des Werkes kennen; denn hier empfängt auch Äneas die Waffen, bevor er sie näher betrachtet; dort aber werden sie erst, nachdem alles erzählt worden ist, von der Thetis zum Achilles gebracht.

Ebd. Z. 23 f.:

— — — das ganze Geschlecht, das herkommen sollte
Vom Askanius, und in der Reih' die bestandenen Kriege.

Ebd. Z. 29 f.: Virgil hat dies geschickt gemacht, weil es nicht scheint, daß zugleich einerseits die Schnelligkeit der Erzählung fortgesponnen, andrerseits die Arbeit so flink gefördert werden könne, daß dieselbe mit den Worten übereinkäme. — Von dem nicht erzählbaren Inhalte des Schildes.

S. 111 Z. 10 ff.:

Angelegt wird ein mächtiger Schild, — —
— — da indes ein Teil mit atmenden Bälgen
Luft einhaucht und verbläst, ein Teil in den zischenden Kühltrog
Tauchet das Erz; es erdröhnt von Ambosschlägen die Felskluft.
All' erhöhn sie den Arm mit Kraft und Gewalt umeinander,
Hämmern im Takt, und drehn mit fassender Zange den Klumpen. Voß.

Ebd. Z. 29:

— — und er freut sich, unkundig der Dinge, am Bilde.

S. 113 Z. 27 ff.:

Menschengefüllt war der Markt; denn da stritten sich zwei vor Gerichte
Über die schuldige Pön für jüngst begangenen Totschlag.
Einer beteuerte laut vor dem Volk, er habe schon alles
Richtig bezahlt, doch der andre, noch nichts empfangen zu haben.
Beide verlangten Entscheid nach zu leistendem Zeugenbeweise,
Während mit Rufen das Volk geteilt für beide Partei nahm.
Herolde drängten die Menge zurück. Im geweihten Bezirke
Saßen die Richter umher auf den glattgemeißelten Steinen,
Standen, indem in die Hand sie die Stäbe der Herolde nahmen,
Rasch von den Sitzen auf und fällten wechselnd das Urteil.
Wer von diesen sein Recht am klarsten bewies, der empfing dann
Zween Talente Gold, das bereit schon lag in der Mitte. Jordan.

S. 117 Z. 30: Daß ihm die Luftperspektive nichts Fremdes war, geht daraus hervor, daß er ausdrücklich den Abstand eines Gegenstandes vom andern bemerkt: er erzählt uns u. a. m.

S. 119 Z. 34 f.: Über die Schönheit der Helena handelt am besten Konstantinus Manasses, wenn man ihm nicht Tautologieen zum Vorwurf machen dürfte.

S. 120 Z. 1 ff.:

Diese war ein herrlich Weib, mit schönen Brau'n, von Farbe schön,
Schön von Wangen, wohlgebildet, großgeaugt, von schnee'ger Haut,
Leichtbewegend ihre Wimper, zart, ein wahrer Grazienhain,
Weiß von Armen, üpp'ger Bildung, Schönheit jedem hauchend ein,
Ihre Stirn von reinster Weiße, ihre Wangen rosenfarb,
Ihre Stirne voller Anmut, ihre Braue jugendzart,
Selbstgenügend ihre Schönheit, ungeschminkt, von eigner Farb',
Färbte ihre reine Weiße eine ros'ge Feuerglut,

Gleich wie wenn mit prächt'gem Purpur jemand färbt das Elfenbein.
Schlank der Hals, von reinster Weiße, so daß man gefabelt drob,
Helena, die schöne, leite ihre Herkunft ab vom Schwan.

S. 120 Z. 10: Da sie ein Mal zwischen den beiden Augenbrauen hatte.

Ebd. Z. 21 ff.:

Und die Augenbrauen sollst du (◡ ◡ ⏓ ◡ ⏓ ◡ ⏓ ◡)
Weder trennen, noch vermischen;
Mach im Bild sie, wie bei jener,
Fast unmerkbar nur verbunden,
Als der Wimpern dunkle Wölbung.

Ebd. Z. 38:

O läg' ich als der Berge ruh'los Hemmnis da!

Ebd. Z. 40 ff.: Er wünscht mitten zwischen den beiden Symplegaden zu liegen, gewissermaßen als Verzögerung derselben, als Hemmnis, als Riegel, der sie aufhält, sie verhindert entweder sich ganz eng zu vereinigen oder sich wiederum zu trennen.

S. 122:

Was kunsterfahrne Maler je erfunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.
Die blonden Haare, lang und aufgewunden,
Besiegen selbst des Goldes glänzend Licht.
Mit Rosen haben Lilien sich verbunden,
Und überstreu'n ihr zartes Angesicht.
Die heitre Stirn, in ihres Maßes Reine,
Scheint wie geformt aus glattem Elfenbeine.

Zwei schwarze Bogen, fein und zart, umhegen
Ein schwarzes Augen-, nein, ein Sonnenpaar,
Im Blicken zärtlich, sparsam im Bewegen.
Da nimmt man Amorn, scherzend, fliegend, wahr;
Da sendet er herab der Pfeile Regen
Und raubt die Herzen, jedem offenbar.
Die Nas', absteigend mitten im Gesichte,
Macht auch des Neides Tadelsrecht zu nichte.

Dann folgt der Mund, von Grübchen hold umfangen
Und mit natürlichem Karmin bedeckt,
In dem zwei Schnür' erles'ner Perlen prangen,
Bald von der Lipp' enthüllt und bald versteckt.
Da kommt die holde Red' hervorgegangen,
Die auch im rauh'sten Herzen Milde weckt;
Da sieht man oft das süße Lächeln werden,
Das, wie es will, den Himmel bringt zur Erden.

Der Hals ist Schnee, und Milch die Brust; vollkommen
Geründet jener, diese voll und breit.
Ein Apfelpaar, dem Elfenbein entnommen,
Wallt auf und ab, wie bei der Lüfte Streit
Am Uferrand die Wellen gehn und kommen.
Vom andern gäb' auch Argus nicht Bescheid;
Doch schließt man wohl, es müsse das Versteckte
Dem ähnlich sein, was sich dem Aug' entdeckte.

Den Armen ist das rechte Maß gespendet,
Und oftmals wird die zarte Hand geschaut,
Die, länglich, schmal, durch ihre Weiße blendet;
Nicht Ader spannt, noch Knöchel ihr die Haut.
Die ganze herrliche Gestalt vollendet
Der kurze Fuß, rundlich und wohlgebaut.
Den Engelreiz, im Himmel selbst entsprossen,
Hielt' auch der dickste Schleier nicht verschlossen. Gries.

S. 123 Z. 28 ff.: Wenn die Maler ohne Mühe ein vollendetes Muster einer schönen Frau finden wollen, so mögen sie jene Stanzen des Ariost lesen, in denen er auf wunderbare Weise die Schönheiten der Fee Alcina beschreibt; und sie werden zugleich sehen, wie sehr die guten Dichter auch ihrerseits Maler sind.

S. 124 Z. 26 ff.: Man beachte, daß hinsichtlich der Proportion der geistreiche Ariost die beste, welche die Hände der trefflichsten Maler geben können, dadurch bezeichnet, daß er sich des Wortes industri bedient, um den Fleiß anzudeuten, der sich für einen tüchtigen Künstler ziemt.

Ebd. Z. 29 f.: Hier giebt Ariost Farbe und erweist sich bei dieser seiner Farbengebung als ein wahrer Tizian.

Ebd. Z. 31 ff.: Ariost konnte ebenso gut, wie er „blondes Haar" gesagt hat, von „goldnem Haar" sprechen; aber vielleicht schien es ihm, daß dies etwas zu poetisch gewesen wäre. Man kann daraus schließen, daß der Maler in seinen Gemälden zwar das Gold (der Haare) nachahmen, aber nicht wirkliches Gold aufsetzen soll (wie es die Miniaturmaler thun), dergestalt, daß man sagen kann, diese Haare sind zwar nicht von Gold, aber sie scheinen wie Gold zu glänzen.

Ebd. Z. 38 ff.: Die Nase, welche absteigt, wobei er wohl jene Form der Nasen in Gedanken hatte, wie man sie in den Porträts der schönen Römerinnen aus dem Altertum sieht.

S. 125 Z. 19 ff.:

Endlich tritt sie hervor, — — —
Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleidet:
Lauteres Gold ihr Köcher, in Gold geknotet das Haupthaar,
Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid. Voß.

S. 126 Z. 15 f. (Versmaß s. oben):

Doch genug! ich seh' sie selber.
Bald, o Bildnis, wirst du sprechen.

Ebd. Z. 27 ff.:

Aber unterhalb des Antlitz
Sei ein Hals von Elfenbeine,
Übertreffend den Adonis.
Die gewölbte Brust dann gieb ihm
Und das Armepaar vom Hermes,
Polydeukes' kräft'ge Schenkel
Und den Leib vom Dionysos — —
Nimm Apollo hier, den ganzen,
Mache draus mir den Bathyllos.

S. 127 Z. 26 ff.:

Nicht zu verdenken ist's den Troern und den Achäern,
Daß sie um solch ein Weib sich so lang schon Leiden bereiten.
Schier eine Göttin zu sehn muß wähnen, wer ihr Gesicht schaut. Jordan.

S. 128 Z. 11 ff.:

Was für Schultern und was für Arme nun sah und berührt' ich!
Und wie bot sich dem Druck schwellend des Busens Gestalt!
Unter der schmächtigen Brust wie maßvoll senkte der Leib sich;
O wie jugendlich schlank Schenkel und Hüfte sich wölbt'! Hertzberg.

S. 129 Z. 12 ff.: s. oben S. 122.

Ebd. Z. 24 ff.:

In dem Kinn, dem üppig zarten,
Um den Hals, den marmorweißen,
Sollen alle Grazien flattern.

Ebd. Z. 31: Eingedrückt durch das Fingerchen Amors.

S. 131 Z. 8: Die Liebe eines Greises ist etwas Schimpfliches.

Ebd. Z. 16 f.:

Aber ob noch so schön, nach Hause schiffe sie dennoch;
Unheil brächte sie hier in Zukunft uns und den Kindern. Jordan.

Ebd. Z. 24 f.:

Rasch in den Schleier gehüllt von silbrig weißem Gewebe
Eilte sie — — aus ihrem Gemache. Jordan.

S. 132 Z. 36: Er (Apelles) malte auch eine Diana mitten unter einem Reigen opfernder Jungfrauen: mit diesem Bilde scheint er die Verse des Homer, der eben dasselbe beschreibt, übertroffen zu haben.

S. 133 Z. 12 ff.:

Wie von Taygetos' Höh'n, vom Berg Erymanthos herunter
Artemis schreitet, erfreut ihr Geschoß zu versenden, und lustig
Eber und flüchtige Hirsche verfolgt —; die Nymphen der Wildnis,
Töchter des regnenden Zeus, umspielen sie als ihr Gefolge. Jordan.

Ebd. Z. 22f.:

Wie am Eurotasgestad' und auf luftigen Höhen des Cynthus
Tanzende Reih'n Diana beseelt. Voß.

Ebd. Z. 24ff.: Diese Diana, sowohl im Gemälde, als in der Beschreibung, war die Diana Venatrix (als Jägerin); doch war sie weder bei Virgil noch bei Apelles oder Homer als mit ihren Nymphen jagend vorgestellt, sondern als mit denselben in jener Art von Tänzen beschäftigt, welche von den Alten als besonders feierliche Handlungen des Gottesdienstes betrachtet wurden.

Ebd. Z. 29ff.: Der Ausdruck *παίζειν*, dessen sich Homer bei dieser Gelegenheit bedient, ist ganz ungewöhnlich für jagen; er muß, wie choros exercere bei Virgil, von den religiösen Tänzen der Alten verstanden werden, weil Tanzen, nach der altrömischen Auffassung, für Menschen in der Öffentlichkeit für unpassend galt; ausgenommen es waren jene Arten von Tänzen, die zu Ehren des Mars, des Bacchus oder irgend eines andern ihrer Götter gebräuchlich waren.

Ebd. Z. 36ff.: Infolge dessen gebraucht Plinius, indem er von den Nymphen der Diana in diesem selben Falle spricht, von ihnen das Wort sacrificare, womit er es durchaus bezeichnet, daß diese Tänze derselben zu jener religiösen Gattung gehörten.

Ebd. Z. 46ff.:

Reigen auch führet bereits Cytherea, da Luna niederblinket,
Und Grazien, sich hold den Nymphen einend,
Stampfen im wechselnden Schwung mit den Füßen den Grund.
Ludwig.

S. 134. Z. 20ff.:

Und mit den schattigen Brau'n die Bejahung nickte Kronion;
Über die Stirne dabei des Götterköniges wallte
Nieder das hehre Gelock, und es wankte davon der Olympos. Jordan.

Ebd. Z. 24f.: Gewissermaßen aus dem Himmel selbst geholt.
Ebd. Z. 33: Ein wie bedeutender Teil der Seele.
S. 135 Z. 30ff.: Er selbst jedoch, vornehmlich bedacht auf die Körperbildung, scheint die geistigen Empfindungen nicht zum Ausdruck gebracht zu haben, auch Kopf- und Schamhaar nicht vollendeter gebildet zu haben, als es die rohere Vorzeit dargestellt hatte.
Ebd. Z. 33: Dieser gab zuerst Muskeln und Adern wieder und behandelte das Haar sorgfältiger.
S. 136 Z. 20f.:

— — — — — — — — da ragte, im Stehen,
Breiter empor Menelaos mit seinen gewaltigen Schultern;
Saßen sie aber, so schien Odysseus höher gewachsen. Jordan.

S. 138 Z. 6: Das Lächerliche.
Ebd. Z. 27: Das nicht Schädliche.
S. 139 Z. 12ff.: Die auch einen sonst verständigen Mann zum Thoren macht.
S. 140 Z. 6ff.:

Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit, und gestatten,
Daß mich der Völker Eigensinn enterbt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien
Nach einem Bruder? — Was Bastard? weshalb unecht?
Wenn meiner Glieder Maß so stark gefügt,
Mein Sinn so frei, so adlig meine Züge,
Als einer Ehgemahlin Frucht? Warum
Mit unecht uns brandmarken? Bastard? Unecht?
Uns, die im heißen Diebstahl der Natur
Mehr Stoff empfahn und kräft'gern Feuergeist,
Als in verdumpftem, trägem, schmalem Bett
Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen,
Halb zwischen Schlaf gezeugt und zwischen Wachen.
Schlegel-Tieck.

Ebd. Z. 24ff.:

Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät
Vor leicht sich dreh'nden Nymphen mich zu brüsten:

Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei;
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne späh'n
Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden. Schlegel-Tieck.

S. 147 Z. 10 ff.:

Schüler.

Letzt aber wurd' ihm eine große Reflexion
Zu schanden gemacht von einem Lacertchen.

Strepsiades.

Erzähle, wie?

Schüler.

Nachts stand er auf zu forschen droben nach des Mondes Bahn
Und Phasen; wie er hinauf so offnen Mundes sinnt,
Da macht vom Gesims her ihm die Eidechs was in den Mund.

Strepsiades.

Zu lächerlich! gerade dem Sokrates in den Mund gekackt! Droysen.

Ebd. Z. 33 ff.: Er war gerührt von der glänzenden Hautfarbe ihres Stammes, welche schimmerte wie die gagatfarbigen Borsten der schwarzen Schweine von Hessaqua; er war entzückt von dem gequetschten Knorpel ihrer Nase, und seine Augen verweilten mit Bewunderung auf den schlaffen Schönheiten ihrer Brüste, die bis auf ihren Nabel herabhingen.

Ebd. Z. 37 ff.: Sie machte eine Schminke aus Ziegenfett gemischt mit Ruß, mit der sie sich den ganzen Körper salbte, wobei sie sich in die Sonnenstrahlen stellte; ihre Locken waren triefend von geschmolzenem Schmeer und gepudert mit dem gelben Staub des Buchu; ihr Gesicht, welches wie poliertes Ebenholz glänzte, war reizend verziert mit Flecken von Rötel und erschien wie der dunkle Vorhang der Nacht, der mit Sternen bestickt ist; sie besprengte ihre Glieder mit Holzasche und parfümierte sie mit dem Miste des Stinkbisams (? Orig. Stinkbingsem). Ihre Arme und Beine waren umwunden mit den glänzenden Därmen einer Kuh; von ihrem Halse hing ein Beutel, der aus dem Magen eines Zickleins gemacht war; die Flügel eines Straußes überschatteten die fleischigen Vorgebirge ihrer Rückseite; und vorn hatte sie einen Schurz, der aus den zottigen Ohren eines Löwen gemacht war. — Der Surri oder Oberpriester näherte sich ihnen und sang mit tiefer Stimme die Trauungsformeln zu dem melodischen Brummen des Gom-Gom; und gleichzeitig (entsprechend dem Brauche von Kaffernland) besprengte er sie reichlich mit dem Harnsegen. Braut und Bräutigam rieben sich mit Begeisterung in diesem kostbaren Strom ab, während die salzigen Tropfen von ihren Körpern tropften, wie die schlammige Brandung von den Felsen von Chirigriqua.

S. 148 Z. 4: Aus der Nase floß ihr Schleim; **ebd. Z. 8:** lange Nägel ragten über die Hände hervor; **ebd. 13 f.:** Blut troff von den Wangen zur Erde herab.

S. 149 Z. 1 ff.:

Neoptolemos.

Die leeren Wände seh' ich nur der kahlen Kluft.

Odysseus.

Ist nichts darin, was auf Bewohner schließen läßt?

Neoptolemos.

Zertret'nes Laub, das einer Lagerstätte gleicht.

Odysseus.

Sonst alles öde, nichts darin zu finden mehr?

Neoptolemos.

Ein Trinkgefäß aus bloßem Holz gefertiget,
Von schlechter Arbeit, und Gerät zur Feuerung.

Odysseus.
Den Schatz des Philoktetes hast du mir genannt.
Neoptolemos.
Welch neuer Anblick! Blut'ge Wäsche hänget dort,
Von einer schlimmen Wunde feucht, im Sonnenstrahl. Minckwitz.

Ebd. Z. 12:

Rauh von Wuste den Bart, voll klebendes Blutes sein Haupthaar. Voß.

Ebd. Z. 16 ff.:

Doch, wie er schrie, zog jener die Haut ihm über die Glieder;
Und nichts war, als Wunde zu schau'n. Blut rieselte ringsum;
Aufgedeckt lagen Muskel und Sehn'; auch die zitternden Adern
Schlugen, der Hülle beraubt, aufzuckende Eingeweide
Konnte man zählen sogar und der Brust durchscheinende Fibern. Voß.

S. 150 Z. 7 ff.:

Diese von fern erschauend — — —
Meldet sie ihr der Göttin Befehl, und da kurz sie verweilet,
Stracks, obgleich so entfernt, obgleich erst eben gekommen,
Fühlte sie sich wie von Hunger gequält. Voß.

Ebd. Z. 22 ff.:

Und er verzehrt die Kuh, die der Hestia pflegte die Mutter,
Sowie den Wettpreisrenner zugleich mit dem krieg'rischen Rosse,
Selber die Katze sogar, der kleinere Tiere gezittert. —
Da saß dieser, der Sprößling der Könige, nieder am Dreiweg,
Bettelnd um Brocken allda und des Mahls verworfenen Abfall. Schwenk.

Ebd. Z. 28 ff.:

Aber nachdem der Plage Gewalt ein jegliches Labsal
Aufgezehrt, — — — — —
Jetzo die eigenen Glieder sich selbst mit zerfetzendem Bisse
Stümmelt er, unglückselig den Leib durch Verminderung nährend. Voß.

S. 151 Z. 3 ff.:

Lassen sie mir auch etwa zurück ein wenig des Mahles,
Hauchet es scheußlichen Dunst und unausstehlichen Qualm aus;
Nicht ein Weilchen vermöcht' ein Sterblicher ihm sich zu nahen,
Nicht, wenn selbst ihm die Brust aus Demant wäre geschmiedet.
Doch mich dränget die bittere Not und Hunger nach Speise,
Auszuharren und so den verwünschten Magen zu füllen. Osiander

Ebd. Z. 31 ff.:

Lamure.
Welch Ungewitter tobt in meinem Magen!
Wie schrei'n die leeren Därme! Meine Wunden schmerzen;
O daß sie nur noch einmal bluten möchten,
So hätt' ich etwas, meinen Durst zu löschen!
Franville.
Welch' gutes Leben hatten meine Hunde
Daheim in meinem Haus! Ein Magazin,
Ein Magazin von schönen Knochen, Krusten,
Kostbaren Krusten! O, wie kneipt der Hunger! —
Lamure.
Wie steht es?
Morillar.
Hast du Essen aufgefunden?
Franville.
Nicht einen Bissen kann ich hier erspähn.
Zwar giebt's die besten Steine, doch sie sind
Zu hart zum Nagen; etwas Schlamm auch holt' ich,
Mit Löffeln zu verzehren, guten dicken Schlamm,
Allein er stinkt verflucht; auch alte, faule Strünke,
Sonst wächst nicht Laub noch Blüt' auf dieser Insel.

Lamure.

Wie sieht es aus!

Morillar.

Es stinkt auch!

Lamure.

Es mag wohl Gift sein.

Franville.

Sei's, was es will, wenn's nur hinuntergeht!
Ei, guter Freund, Gift ist ein fürstlich Essen!

Morillar.

Hast du noch etwas Zwieback? keine Krumen
In deiner Tasche? Hier, da nimm mein Wams
Und gieb mir dafür nur drei kleine Krümchen.

Franville.

Nicht für ein Königreich, wenn ich sie hätte.
Lamure, o nur ein ärmlich Schöpsenstückchen,
Das wir verschmähten.

Lamure.

Du sprichst vom Paradies.
O nur die Hefen von den Freundschaftsbechern,
Die wir zur Nacht aus Übermut verschüttet.

Morillar.

O, nur die Gläser, um daran zu lecken! —

Franville.

Hier kommt der Wundarzt; was hast du entdeckt?
O, lächle, lächl' und tröst' uns.

Wundarzt.

Ich verschmachte,
Jetzt lächle, wer noch kann! Ich finde nichts,
Nichts kann uns Nahrung werden ohne Wunder.
O hätt' ich meine Büchsen, meine Leinwand,
Bählappen, meine Wieke, und die andern
Wohlthätigen Gehilfen der Natur,
Welch leckres Mahl würd' ich daraus bereiten!

Morillar.

Hast keinen alten Stuhlzapf?

Wundarzt.

Hätt' ich's, Herr!

Lamure.

Nicht ein Papier, in welchem so ein Labsal,
Wie Pulver, Pillen, eingekerkert lagen?

Franville.

Die Blase, die ein kühlendes Klystier . . . .

Morillar.

Hast du kein Pflaster, keinen alten Umschlag?

Franville.

Uns kümmert nicht, wozu es einst gedient.

Wundarzt.

Ich habe nichts von solchen Leckerbissen,
Ihr Herrn.

Franville.

Wo blieb der große Wulst, den du
Hugh, dem Matrosen, von der Schulter schnittest?
Das wäre jetzt ein rechter Fürstenschmaus!

Wundarzt.
Ich warf ihn über Bord, ich Eselskopf!
Lamure.
Du unbedachter Schurke. Kannegießer.

S. 156 Z. 34: Athenodorus und Damias — dies sind Arkadier aus Klitor.

S. 157 Z. 22 ff.: Und viel mehr sind sonst nicht berühmt, indem bei einigen ihrer Berühmtheit, trotz trefflicher Leistungen, die Zahl der Künstler im Wege stand, da einerseits nicht ein einzelner den Ruhm für sich in Anspruch nimmt, andrerseits mehrere desselben nicht in gleicher Weise teilhaftig werden können, wie z. B. bei dem Laokoon im Palast des Kaisers Titus, einem Werke, das allen Schöpfungen der Malerei und Bildhauerkunst vorgezogen werden muß. Aus einem einzigen Block haben ihn und seine Kinder und die wunderbaren Windungen der Schlangen nach gemeinschaftlich beratenem Plane die trefflichsten Künstler geschaffen, die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus. Ebenso haben die palatinischen Häuser der Kaiser mit den gepriesensten Bildwerken angefüllt Craterus mit Pythodorus, Polydectes mit Hermolaus, ein zweiter Pythodorus mit Artemon, und als einzelner Aphrodisius von Tralles. Das Pantheon des Agrippa schmückte Diogenes aus Athen, und die Karyatiden auf den Säulen dieses Tempels werden gepriesen, wie wenig andere Arbeiten; ebenso auch die im Giebelfelde aufgestellten Bildsäulen, die jedoch wegen der Höhe der Aufstellung weniger gefeiert sind.

S. 160 Z. 28 ff.: (Die Venus des Skopas), die jeden andern Ort berühmt machen würde. In Rom freilich läßt die große Menge der Kunstwerke sie übersehen und überdies zieht die Masse von Ämtern und Geschäften alle von der Betrachtung solcher Dinge ab; daher ist eine derartige Bewunderung auch besonders angebracht bei Unbeschäftigten und an einem Ort, wo große Ruhe herrscht.

S. 161 Z. 16 f.: Wie er von starker Leidenschaft für die Kunst erfüllt war, so wünschte er auch, daß seine Denkmäler gesehen würden.

S. 163 Z. 25 f.: Titel, derentwegen man eine Bürgschaft im Stich lassen könnte.

Ebd. Z. 27 ff.: Und damit es nicht scheine, als ob ich im allgemeinen es auf die Griechen abgesehen hätte, so wünschte ich verstanden zu werden nach der Art jener Meister der Malerei und Bildnerei, die, wie man in diesem Buche finden wird, ihre vollendeten Werke und auch jene, die wir zu bewundern nicht satt werden, mit einer unbestimmten Aufschrift versehen haben, wie „Apelles" oder „Polycletus machte es", gleichsam als sei ihre Kunstfertigkeit immer noch in den Anfängen und unvollendet: damit nämlich dem Künstler gegen die mannigfaltigen Urteile der Kritik der Ausweg blieb, sich zu entschuldigen, als würde er das, was vermißt würde, noch verbessert haben, wenn er nicht in seiner Arbeit unterbrochen worden wäre. Daher ist es ein Zeichen von besonderer Bescheidenheit, daß sie alle ihre Werke gleichsam als ihre letzten bezeichnet haben und als ob sie gleichsam jedem einzelnen durch eine Schicksalsfügung entrissen worden wären. Nicht mehr als drei Werke, meine ich, werden uns überliefert, welche eine Inschrift mit Bezeichnung der Vollendung hatten: „der und der hat es gemacht", und ich werde sie seinerzeit anführen; es ging hieraus hervor, daß dem Verfertiger die höchste Sicherheit in der Kunst zusagte, und deshalb waren alle diese Werke Gegenstand höchsten Neides.

S. 165 Z. 8 f.: Lysippus (l. Elasippus) schrieb auch auf ein zu Ägina befindliches Gemälde von seiner Hand: „er brannte es ein", was er sicherlich erst nach Erfindung der Enkaustik thun konnte.

Ebd. Z. 14 ff.: Ebenderselbe (Augustus) ließ auch in der Kurie, die er auf dem Komitium weihte, zwei Gemälde in die Wand einsetzen: die Nemea, auf einem Löwen sitzend, mit einem Palmzweig in der Hand, bei ihr stehend ein Greis mit einem Stabe, über dessen Haupte ein Täfelchen mit einem Zweigespann hängt. Nicias hat dazu geschrieben, daß er es eingebrannt habe: denn das ist der Ausdruck, dessen er sich bedient hat. Bei dem andern Gemälde wird vornehmlich bewundert, daß der erwachsene Sohn seinem greisen Vater so ähnlich und doch der Altersunterschied gewahrt ist; darüber fliegt ein Adler, der eine Schlange gefaßt hält. Philochares hat dies Werk als das seinige bezeichnet.

Ebd. Z. 30 ff.: Nicias hat also auf dies doppelte Gemälde seinen Namen auf folgende Weise gesetzt: „Nikias hat es eingebrannt"; und insofern sind von jenen drei Werken, die, wie die Vorrede an den Titus angiebt, absolut, „der und der hat es gemacht", bezeichnet waren, zwei eben diese von Nicias.

S. 168 Z. 16 ff.: Auch dieser wurde zu den bedeutendsten Feldherren gerechnet und hat viele des Andenkens würdige Thaten vollbracht. Unter diesen aber hebt sich am meisten die Erfindung hervor, welche er in der Schlacht bei Theben machte, als er den Böotiern zu Hilfe gekommen war. Denn als hier der Oberfeldherr Agesilaus den Sieg bereits für gesichert hielt, da er die Söldnertruppen in die Flucht geschlagen hatte, verbot Chabrias der übrigen Phalanx, ihren Platz zu verlassen und lehrte ihr, den Angriff der Feinde mit ans Knie gestemmtem Schilde und vorgestreckter Lanze auszuhalten. Als Agesilaus diese

neue Stellung sah, wagte er nicht vorzurücken und ließ seine schon angreifenden Soldaten durch die Trompete zurückrufen. Dies wurde in ganz Griechenland so sehr berühmt und gefeiert, daß Chabrias den Wunsch aussprach, es möchte die Statue, welche ihm die Athener auf Staatskosten auf dem Markte setzen ließen, in jener Stellung dargestellt werden. Seitdem geschah es, daß später auch Athleten und andere Künstler bei der Aufstellung von Bildsäulen sich derjenigen Stellungen bedienten, in denen sie den Sieg errungen hatten.

S. 169 Z. 31 ff.: Wütend brechen sie die dagegen gestemmte Brust.

Ebd. Z. 36:

Nicht mit der Stirn voran anrennt er und gegen die Reiser. Wölffel.

S. 170 Z. 30 ff.: Daß die rhetorische Phantasie etwas anderes erstrebt, als die bei den Dichtern, dürfte dir nicht entgehn; auch nicht daß der Zweck der poetischen Phantasie die Erschütterung ist, der in den Reden aber die Deutlichkeit. — Die Erfindungen der Dichter lassen eine mehr mythische Übertreibung, die durchweg über das Glaubwürdige hinausgeht, zu; bei der rhetorischen Phantasie aber ist das Ausführbare und innerlich Wahre immer am schönsten.

S. 171 Z. 19 ff.: Hierzu gesellt sich als dritte Art des Fehlerhaften beim Pathetischen das, was Theodoros Parenthyrsos nennt; es ist dies das unzeitige und hohle Pathos an Stellen, wo es des Pathos gar nicht bedarf; oder ein maßloses Pathos, wo ein gemäßigtes am Platze wäre.

S. 172 Z. 19 ff.:

Ferner besann er sich nicht, sein Silber zu werfen, die Schüsseln,
Die Parthenius schuf, und den Urnen enthaltenden Mischkrug,
Pholus des Dürstenden wert und wert der Gemahlin des Fuscus;
Silberne Krüge dazu, nebst Schalen, in Menge getrieb'ne
Becher, von jenem geleert, der schlau sich Olynthus gekauft hat. v. Siebold.

Ebd. Z. 28: Parthenius, der Name eines Ciseleurs.

S. 173 Z. 9 ff.: Er erwies auch dem Lederarbeiter Tychios eine Freundlichkeit, der ihn in Neonteichos, als er in seine Werkstatt gekommen war, aufgenommen hatte, indem er in der Ilias ihn in den folgenden Versen anbrachte:

Ajas nahte bereits mit dem turmgleich ragenden Schilde,
Welchen ihm Tychios einst, der in Hylae seßhafte, beste
Lederbereiter, gebaut von Erz und dem Leder des Rindes. Jordan.

S. 174 Z. 8 ff.: Diese Ansichten waren die herrschenden zur Regierungszeit Alexanders d. Gr., als Griechenland am berühmtesten und auf dem ganzen Erdkreis am mächtigsten war; so jedoch, daß ungefähr 145 Jahre vor dem Tode jenes der Dichter Sophokles in der Tragödie Triptolemos das italische Getreide vor sämtlichen andern gelobt hat, in dem wörtlich übertragenen Ausspruch: und sie besangen das durch glänzendes Getreide beglückte Italien.

Ebd. Z. 35 f.: daß Aphepsion und Phädon eponyme Archonten waren; da nämlich der eine im Amt gestorben war, war der andere als Ersatzmann gewählt worden.

S. 178 Z. 42 f.:

Schüttelt Tisiphone wild ihr graues, verworrenes Haupthaar,
Die umringelnden Schlangen zurück vom Gesichte sich werfend. Voß.

S. 179 Z. 1 f.:

Vor dem demantenen Thor des fest verschlossenen Kerkers
Saßen sie, dunkele Schlangen herab aus dem Haare sich kämmend. Voß.

Ebd. Z. 4 f.:

Plötzlich erhebt sich der Held, der das Land mit dem Fuße zurückstößt,
Hoch zu den Wolken empor. Voß.

S. 186 Z. 23 f.:

Rötlichen Nektar darauf und ambrosisches Öl in die Nase
Träufelte sie dem Patroklos, um frisch zu erhalten den Körper. Jordan.

S. 190 Z. 22 ff.:

Dann auch noch den Schild, den umfangreichen und festen,
Nahm er, der wie der Mond bis in weite Ferne den Glanz warf.
So wie, gesehn von der See, ein Feuer, das hoch im Gebirge
Brennt auf einsamer Alm, den fahrenden Schiffern in Sicht kommt,
Während des Sturms Gewalt sie weit hinweg von den Lieben
Treibt und hinaus sie verschlägt in das Reich der Fische des Meeres.
Jordan.

S. 191 Z. 28 ff.:

Da er den drohenden Nacken des wütenden Untiers bedrängte
Und in die schwellenden Glieder den Atem ihm preßte —

S. 193 Z. 26 ff.: s. S 87 Z. 21.
S. 197 Z. 29 f.: s. S. 80 Z 36.
S. 198 Z. 16 ff.: s. S. 132 Z. 36.
S. 199 Z. 12 ff.: s. S. 134 Z. 20.

Ebd. Z. 27 ff.: Es ist unmöglich, diesen großartigen Gedanken im Gemälde wiederzugeben; aber ein Künstler kann ihn nicht genugsam seinem Geiste gegenwärtig halten; es ist ein Mittel, sein Werk zu erhöhen ꝛc.

S. 211 Z. 34 ff.:

Kommt, Herr, hier ist der Ort: steht still! wie grau'nvoll
Und schwindelnd ist's, so tief hinab zu schau'n! —
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Seh'n kaum wie Käfer aus — halbwegs hinab
Hängt einer, Fenchel sammelnd, — schrecklich Handwerk!
Mich dünkt, er scheint nicht größer, als sein Kopf.
Die Fischer, die am Strande geh'n entlang,
Sind Mäusen gleich; das hohe Schiff am Anker ist
Verjüngt zu seinem Boot, das Boot zum Tönnchen,
Beinah zu klein dem Blick; die dumpfe Brandung,
Die murmelnd auf zahllosen Kieseln tobt,
Schallt nicht bis hier. — Ich will nicht mehr hinabsehn,
Daß nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Mich taumelnd stürzt hinab. Schlegel-Tieck.

S. 216 Z. 18 ff.:

Und oft, wenn auch die Weisheit wachsam, schläft
Verdacht am Thor der Weisheit, überlassend
Sein Amt der Einfalt, deren Güte nie
Das Arge sieht, wo nicht das Arge scheint. Böttger.

S. 217 Z. 18: s. unten Z. 31 ff.

Ebd. Z. 27: Einst wurde Erz mit Gold und Silber beim Gießen vermischt.

Ebd. Z. 31 ff.: Diese Statue zeigte, daß die Wissenschaft des Erzgusses untergegangen sei, obgleich Nero bereit war, reichlich Gold und Silber zu spenden, und Zenodotus in der Kenntnis des Bildens und Ciselierens keinem der Alten nachstand.

S. 218 Z. 8 f.: Und doch war die Kunst noch wertvoller: jetzt ist es ungewiß, ob diese schlechter ist oder das Material.

S. 222 Z. 4 f.: vgl. S. 164 Z. 16 f.

Ebd. Z. 15 ff.: vgl. S. 35 Z. 28 ff.

S. 223 Z. 9 f.: Er begann damit, (seinen Figuren) den Mund zu öffnen und ihre Zähne zu zeigen.

S. 228 Z. 3 f.:

Sieh unten jene Kugel, deren Seite
Nach uns gekehrt, vom Lichte hell erglänzt,
Das hier entlehnt ist und zurück nur prallt. Böttger.

Ebd. Z. 34 ff.:

Gott sprach: es werde Licht! und sieh, es ward
Ätherisch Licht, der Dinge reinster Stoff,
Von Osten, seiner Heimat, wandelt es
Durch dunkle Luft in einer Strahlenwolke. Böttger.

S. 230 S. 10 ff.:

Zur Seite
Stellte sich Iris, ergriff mit den Händen die Leine, die Peitsche,
Klatschte den Abfahrtsschlag — und willig flogen die Rosse.
Bald war erreicht der Unsterblichen Sitz, der hohe Olympos. Jordan.

Ebd. Z. 20 f.:

Denn man erblickte den Jüngling entweder beim Ablaufe, oder
Schon am Ziele des Laufs, nie in der Mitte der Bahn.

Ebd. Z. 26 ff.:

Etwa so weit, als ein Mann, der von Uferhöhen hinausschaut
Über die dunkelnde Flut, noch neblig verschwommen was sehn kann,
Reichen mit einem Sprung hochwiehernde Rosse der Götter. Jordan.

Ebd. Z. 35: Gleichsam als ob es einem Gotte nicht anstünde, müde zu werden.
S. 231 Z. 23ff.:

— — — — — — — — — Wenn diese
Über die Ackerflur hin setzten, die saatenumwallte,
Liefen sie nur auf den Spitzen der Ähren und knickten sie niemals;
Sprengten sie über des Meers unendlichen Rücken, so streiften
Laufend sie nur den brechenden Kamm der schäumigen Wogen. Jordan.

S. 232 Z. 12:

Schwebenden Tauben im Gehn vergleichbar, schritten die beiden. Jordan.

Ebd. Z. 15:

Ohne die Flügel zu regen durchschneidet sie pfeilschnell die Lüfte.

Ebd. Z. 28f.: daß die Laufenden schneller laufen, wenn sie die Arme hin und her bewegen.

S. 233 Z. 22: Eine hölzerne, menschenähnliche Form.

S. 234 Z. 25ff.: Obgleich Servius in der That aus dem Euphorion berichtet, daß dies dem Laokoon geschehen sei, weil er durch ehelichen Umgang mit seiner Frau vor der Bildsäule der Gottheit einen Frevel begangen hätte, so ist es doch wahrscheinlicher, daß diese ganze Erfindung vom Maro selbst herrührt und als Hilfsmittel eingeführt worden ist, um den schwer zu lösenden Knoten zu entwirren, nämlich wie die Trojaner zu dem Wagnis gekommen seien, ein so ungeheures und hohlgezimmertes Bildwerk in ihre Stadt zu transportieren.

S. 236 Z. 26ff.:

— — — Ihn hab' ich heut gezeugt,
Ihn, den ich jetzt als einz'gen Sohn erkläre,
Den ich auf diesem heil'gen Berg gesalbt,
Und den ihr jetzt zu meiner Rechten seht,
Zu eurem Haupt ernenn' ich ihn — Böttger.

S. 242 Z. 2ff.: Es ist gewiß, daß der Juno ein Wagen zukommt. Daß es sich aber so verhält, geht auch aus dem Kultus von Tibur hervor, wo man so betet: O Juno hoch zu Wagen, mit deinem Wagen und Schild schütze du mir recht den jungen Nachwuchs meines Hauses.

Ebd. Z. 28ff.: s. S. 64 Z. 5.
S. 243 Z. 28f.: s. S. 191 Z. 28.
S. 244 Z. 11ff.: s. S. 62 Z. 37.
S. 245 Z. 15f. u. 23f.: s. S. 104 Z. 24 u. 26.
Ebd. Z. 29f.: Beschreibende Dichtung ist die geringste Schöpfung eines Genies.

S. 246 Z. 12ff.: Diese Scuola, eine der ersten von Venedig, ist angefüllt mit Gegenständen aus dem Neuen Testament von der Hand des Tintoretto, von den besten Leistungen dieses Meisters. Ich war ganz besonders berührt von demjenigen Bilde, welches die Verkündigung vorstellt. Die Mauer, welche das Gemach der h. Jungfrau von der Seite des Feldes her abschließt, stürzt ein und durch die Bresche tritt der Engel in vollem Fluge ein.

Ebd. Z. 27ff.: Er hat beinahe die Trockenheit und Steifheit jener Löwen von alter japanischer Arbeit, die man in einigen Kabinetten aufbewahrt: „Im ganzen Körper ist kein Körnchen Salz."*) Wenn man damit den kleinsten modernen Löwen vergleicht, so sieht man mit Erstaunen, bis auf welchen Punkt unsere Künstler sich von der alten Einfachheit entfernt haben und wie sehr sie ihren Witz verschwenden, wo die Griechen glaubten, damit sparsam umgehen zu müssen.

Ebd. Z. 34f.: Er entweihte die Kunst durch schimpfliches Beginnen, indem er zwar Göttinnen malte, aber nach dem Bilde seiner Geliebten.

S. 247 Z. 1ff.: Das berühmte Distichon des Kardinals Bembo auf Raphael:

Raphael liegt hier, von dem, da er lebte, besieget zu werden
Fürchtete Mutter Natur, — unterzugehn, da er starb.

Ich weiß nicht, ob Hr. Rollin oder der Pater Bouhours dieses klangvolle Distichon genau geprüft haben; ich zweifle, daß es aus dieser Prüfung mit Vorteil hervorginge.

Ebd. Z. 10ff.: Hierüber urteile ich, soviel ich davon verstehe, da ich vielleicht in allen Dingen, sicherlich aber hierin besonders, unendlich wenig Verständnis habe.

Ebd. Z. 16: s. S. 149 Z. 12.
Ebd. Z. 32f. u. S. 248 Z. 1f.: s. S. 69 Z. 19f. u. 26f.
S. 248 Z. 19: Darum soll der Mann das wütende Gift erduldet haben.
Ebd. Z. 26f.: Denn alles ist gewissermaßen dienstbar, was nicht für sich da ist, sondern auf etwas anderes sich bezieht.

*) D. h. „kein bißchen Witz", nach Catull 86, 3.

Ebd. Z. 29 f.: Fast alle Künste scheinen gefährdet zu sein, wenn man die Nachahmung aufhebt.

Ebd. Z. 32 ff.: Wenn man Milton gelesen hat, betrachtet man die Natur mit viel hellblickenderen Augen als vorher; man bemerkt da Schönheiten, denen man gar keine Aufmerksamkeit geschenkt hatte.

S. 250 Z. 37 f.: s. S. 79 Z. 27 f.

S. 252 Z. 12 f.:

Charon, in dessen Augen Kohlen brennen
— — — — — — — — — —
Schlägt mit dem Ruder jeden, der noch zögert.

Inhalt.

Lessing, Gotthold Ephraim / Boxberger, Robert / Blümner, Hugo

Lessings Werke

Bd.: 9,1

[1886]